

Bernhard Küppers

Die Theorie vom Typischen in der Literatur

Ihre Ausprägung
in der russischen Literaturkritik
und in der sowjetischen Literaturwissenschaft

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH. Bernhard Küppers - 978-3-95479-376-1
Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 09:49:23AM
via free access

Slavistische Beiträge

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München
J. Holthusen, Bochum · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br.
J. Matl, Graz · F. W. Neumann, Mainz · L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrücken
J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Band 23

C

BERNHARD KÜPPERS

Die Theorie vom Typischen in der Literatur

Ihre Ausprägung
in der russischen Literaturkritik
und
in der sowjetischen Literaturwissenschaft

(1966)

VERLAG OTTO SAGNER MÜNCHEN

P/66/5880

Bayerische
Staatsbibliothek
München

© 1966 by Verlag Otto Sagner/München
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

Dissertations-Druckerei Charlotte Schön · München 23 · Belgradstraße 11 · Telefon 36 14 02

Inhaltsverzeichnis

| | Seite |
|--|-------|
| Einleitung | 1 |
| A. Der Begriff des "Typischen" innerhalb und außerhalb der Ästhetik | 8 |
| I. Die Bedeutungen des Wortes "Typus"..... | 9 |
| 1. Wortgeschichte | 9 |
| 2. Schema der Wortbedeutungen | 12 |
| II. Das Typische und das Ästhetische..... | 16 |
| 1. Literarische und literaturwissenschaftliche Typisierung | 16 |
| 2. Das Typische in und an der Literatur | 19 |
| 3. Das Ästhetische | 20 |
| 4. Das Typische in der Literatur und die philosophische Ästhetik | 23 |
| 5. Die ersten Anwendungen des Ausdrucks "Typus" auf die Literatur | 24 |
| 6. Ein Beispiel aus der philosophischen Ästhetik | 27 |
| 7. Durchschnittstypus, Normaltypus und Idealtypus | 32 |
| 8. Allegorie, Symbol und Typus | 42 |
| 9. Die "mimesis" und das Allgemeine | 51 |
| B. Die russische Literaturkritik und die Theorie vom Typischen | 77 |
| I. "Narodnyj tip". Die "narodnost'" als Inhalt der "tipičnost'"..... | 78 |
| 1. Die Anfänge der Literaturtheorie und -kritik in Rußland | 78 |
| 2. "Narodnost'" und "samobytnost'" | 83 |
| 3. Typik des Ausdrucks und Typik der Darstellung | 85 |
| 4. "Narodnost'" und "Typik des Ausdrucks" in der "organischen Kritik" Grigor'evs | 90 |
| 5. Typik als "obščënarodnoe značenie" | 101 |
| II. Belinskijs Konzeption vom "myšlenie v obrazach" und "tipičeskij obraz"..... | 114 |
| 1. Philosophie und Interpretation in der Entwicklung der Ansichten Belinskijs | 116 |
| 2. "Idee" und "Gestalt" bei Hegel: "ideja" und "obraz" bei Belinskij | 121 |
| 3. Der Begriff des "obraz" | 129 |

| | |
|---|-----|
| 4. Die "real'naja poëzija" und das Hegelsche "Ideal" | 139 |
| 5. Belinskij und Gogol' | 141 |
| 6. "Kartina" und "napravlenie" | 146 |
| 7. "Tipičeskij obraz" | 149 |
| III. Die Typeninterpretation der "realen Kritik"..... | 167 |
| 1. Der Vergleich der Kunst mit der Wirklichkeit bei Černyševskij | 167 |
| 2. Der Utilitarismus der "real'naja kritika" | 171 |
| 3. Der real mögliche Typus | 178 |
| 4. Der Übergang von der literarischen Figur zum realen Typus | 183 |
| IV. Anhang: Eine Kontroverse zwischen Dostoevskij und Gončarov über dynamische und statische Typisierung..... | 198 |
| C. Die sowjetische Literaturwissenschaft und die Theorie vom Typischen | 210 |
| I. Marxistische Soziologie und Axiologie der Literatur vor der Ära des Sozialistischen Realismus..... | 211 |
| 1. "Vulgärsoziologie" und "marxistische Ästhetik" | 211 |
| 2. "Die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen" | 218 |
| II. Der Typus als "Mythos" und "Arbeitshypothese" in Gor'kij's Literaturtheorie..... | 230 |
| III. Die Konzeption vom "tipičeskij obraz" in der sowjetischen Literaturwissenschaft..... | 239 |
| 1. "Die Methode des sozialistischen Realismus" | 240 |
| 2. "Widerspiegelung" | 253 |
| 3. "Obraznost' " | 269 |
| 4. "Tipičnost' " | 279 |
| 5. "Tipičeskij obraz" | 291 |
| 6. Das Typische und das Ästhetische | 296 |
| IV. Anhang: Lukács über den Begriff des "Typischen" als die zentrale Kategorie der Ästhetik..... | 312 |
| 1. Der Kunstphilosoph Lukács über die Kategorie der "Besonderheit" | 315 |
| 2. Der philosophische Literaturkritiker Lukács über typische Charaktere unter typischen Umständen | 325 |

E I N L E I T U N G

1949 mußte die sowjetische Zeitschrift "Zvezda" die Veröffentlichung des Kriegsromans "Podpolkovnik medicinskoj služby" von Jurij German einstellen. Der neurotische Held des Romans, Dr. Levin, war als "untypisch" verdammt worden¹⁾. Fadeev mußte die erste Fassung seiner "Molodaja Gwardija" von 1945 in vierjähriger Arbeit umschreiben, weil sie von der Partei bemängelt worden war. In der ersten Fassung des Romans war das Chaos geschildert worden, das beim Rückzug der Roten Armee vor den vormarschierenden Hitler-Truppen und bei der Evakuierung bestimmter Bevölkerungsteile herrschte. Fadeev hatte erzählt, wie eine Komsomol-Gruppe unabhängig von der zuständigen Parteiorganisation den Widerstand in den besetzten Gebieten aufnahm, weil diese in der Illegalität versagt hatte. "Aber das waren eben Fehlschläge, zufällige Mißerfolge", schrieb die Partei in der "Pravda", "das war nicht typisch, nicht wesentlich in der illegalen Arbeit der Bolschewiki, sondern von zweitrangiger Bedeutung, unwesentlich. Es ist aber die Aufgabe der schöngeistigen Literatur, das Wesentliche, das Typische, das Grundlegende in voller Übereinstimmung mit der Wirklichkeit zu zeigen"²⁾. In der veränderten, zweiten Fassung gingen dann Rückzug und Evakuierung organisiert und diszipliniert vonstatten; die Partisanen wurden von der Partei mit energischem Arm gelenkt³⁾.

Diese beiden Fälle, die wir aus der sogenannten Ždanov-Ära nach dem 2. Weltkrieg ausgewählt haben, sind Beispiele dafür, wie der sowjetischen Literaturzensur unter Stalin die Typik als Kriterium diente. In beiden Fällen ging es darum, was als typisch aufzufassen war und was nicht. Das letzte Wort hatten dabei jedenfalls nicht die Schriftsteller selbst, mochten sie auch denken, was Il'ja Érenburg auf dem 2. Schriftstellerkongreß 1954 aussprach: "Wo sind die Waage und der Destillationskolben, mit denen man einwandfrei feststellen könnte, daß dieser Held typisch ist und jener nicht?"⁴⁾

Die in einem einheitlichen Schriftstellerverband zusammengefaßten sowjetischen Schriftsteller und Literaturkritiker wurden auf dem 1. Schriftstellerkongreß 1934 von Zdanov auf "die Methode des sozialistischen Realismus" festgelegt. Aber nicht nur die Schriftsteller und Literaturkritiker waren dadurch festgelegt, sondern auch die Literaturwissenschaftler. Man erwartete von ihnen, daß sie die inquisitorische Behandlung der Literatur durch die Parteibürokratie theoretisch rechtfertigten, daß sie das für alle sowjetischen Schriftsteller und Literaturkritiker verpflichtende Literaturprogramm, "die Methode des sozialistischen Realismus", zu einem integrierenden Bestandteil des "Marxismus-Leninismus" ausbildeten und den jeweiligen politischen Zwecken anpaßten. Daraus erklärt sich der doktrinäre, scholastische und apologetische Charakter, den die sowjetische Literaturwissenschaft im großen und ganzen, auch nach Stalins Tod, bis auf den heutigen Tag hat - im Unterschied zu einigen anderen Einzelwissenschaften. Ein Kernstück dieser sowjetischen Literaturwissenschaft ist die Theorie vom Typischen in der Literatur.

Die Geschichte der Theorie vom Typischen in der Literatur ist die Geschichte eines Themas mit Variationen. Vom "Typischen" spricht man zwar im Hinblick auf die Literatur erst seit Beginn des 19. Jh.s, und als ein feststehender Ausdruck ist "das Typische in der Literatur" eigentlich nur in der Sowjetunion und anderen kommunistischen Staaten gebräuchlich, in denen die Literaturtheorie am Programm des Sozialistischen Realismus orientiert ist. Aber der Ursprung des in den Variationen der Theorie vom Typischen wiederkehrenden Themas liegt weit zurück in der Vergangenheit, nämlich dort, wo man in der Antike anfing, sich über sprachliche Kunstwerke als etwas relativ Autonomes Gedanken zu machen. Man mußte bestrebt sein, diese ins Bewußtsein gedrungene relative Autonomie vor der Philosophie irgendwie zu rechtfertigen.

So verteidigte Aristoteles die sprachlichen Kunstwerke durch einen Vergleich mit der Geschichtsschreibung gegen den Vorwurf Platons, sie seien nichts weiter als Kopien von Kopien, Schatten von Schatten, weil sie nur flüchtige Erscheinungen

nachahmend darstellten, ohne deren unwandelbares, transzendentes Wesen, die Ideen, zu kennen. Dieser Vergleich ergab für Aristoteles, daß die sprachlichen Kunstwerke "eher vom Allgemeinen" redeten und deshalb "philosophischer" als die Geschichtsschreibung seien⁵⁾. Möchte auch Aristoteles' Auffassung von der Geschichtsschreibung nicht überall akzeptiert werden, seine Rechtfertigung der sprachlichen Kunstwerke vor der Philosophie ist das in den Variationen wiederkehrende Thema, die Behauptung, sprachliche Kunstwerke redeten vom Allgemeinen, indem sie Einzelnes typisch darstellten.

Die Theorie vom Typischen in der Literatur hat aber noch einen anderen Aspekt. Die Literatur ist eine Kunst. Ist es denn ihr Sinn, Erkenntnisse mitzuteilen, vom Allgemeinen zu reden? Besteht der Sinn sprachlicher Kunstwerke nicht vielmehr darin, daß wir, indem wir sie nachsprechen, nachempfinden, nachdenken, nachfühlen, ein Glücksgefühl haben? Sollen sie nicht vor allem schön sein? Auch von dieser Frage führt ein Weg zur Theorie vom Typischen in der Literatur. In der objektiv-idealistischen Philosophie nämlich wird dasjenige Ding als das schönste ausgegeben, das seiner Idee am vollkommensten gemäß ist. Ein Ding ist danach in dem Maße schön, wie es seinem Gattungstypus entspricht. Diese Auffassung mußte besonders in dem Augenblick für die Literaturtheorie interessant werden, als (von Hegel) auch die Geschichte als sich verwirklichende Idee konzipiert wurde.

Die beiden genannten Aspekte der Theorie vom Typischen in der Literatur werfen komplizierte philosophische - vor allem erkenntnistheoretische - Fragen auf. Allein schon der Begriff des "Typischen" an sich, von seiner Position in der Literaturtheorie (in die er aus der Naturphilosophie und der Theologie übernommen worden ist) ganz zu schweigen, ist äußerst problematisch. Dieser Begriff soll den Wert sprachlicher Kunstwerke in einer bestimmten epistemischen Struktur verankern. Die Theorie vom Typischen in der Literatur erweist sich dadurch als eine Theorie, die meint, man könne den Wert ästhetischer Gegenstände objektiv bestimmen.

In der vorliegenden Arbeit wird die Theorie vom Typischen in der Literatur nur in einigen ihrer Variationen in Betracht

gezogen, nämlich ihre Ausprägung in der russischen Literaturkritik und in der sowjetischen Literaturwissenschaft. (Dieser Darstellung geht allerdings ein einführendes allgemeineres Kapitel voraus: ein Überblick über die vielseitige Verflochtenheit der Kategorie des "Typischen" in die Problemgeschichte der Ästhetik und Poetik). In der Mitte des 19. Jh.s war die Vorstellung, die Literatur rede vom Allgemeinen, indem sie das Einzelne typisch darstelle, ein Gemeinplatz geworden, zumindest in der das realistische Literaturprogramm vertretenden Kritik. Die unmittelbare ideengeschichtliche Quelle dieses Gemeinplatzes war die Konzeption der Kunstphilosophie des klassischen deutschen Idealismus von der "Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit"⁶⁾. Diese Konzeption implizierte, ausgedrückt in der Terminologie der dialektischen Logik, das Einzelne sei "nichts Anderes als die wirkliche Gattung; nicht unmittelbar, sondern durch die Mitte des Besonderen oder der Art", und das Allgemeine könne sich "im Einzelnen nur durch die Mitte des Besonderen darstellen"⁷⁾. Das "Besondere" aber ist nur der dialektisch-logische Ausdruck für das Typische. Dieser objektiv-idealistische Hintergrund der im realistischen Literaturprogramm enthaltenen Theorie vom Typischen in der Literatur war jedoch meist gar nicht mehr bewußt; sie war gewissermaßen ein objektiv-idealistisches Fossil in positivistischer Zeit.

In Rußland erlangte die Theorie, zu welcher der anfangs an der deutschen idealistischen Kunstphilosophie (erst Schellings, dann Hegels) orientierte Belinskij den Grund gelegt hatte, als Bestandteil eines realistischen Literaturprogramms und als Interpretationsschema einer utilitaristischen Literaturkritik einen unvergleichlich großen Einfluß auf die Einstellung der Leser zur Literatur. Die sowjetische Literaturwissenschaft stützt sich vorzüglich auf diese Tradition und hat versucht - legitimiert sozusagen durch Friedrich Engels' Definition des Realismus als der Darstellung typischer Charaktere unter typischen Umständen -, den Begriff des "Typischen" zur zentralen Kategorie ihrer dem "Marxismus-Leninismus" verpflichteten allgemeinen Literaturtheorie zu machen. Der ungarische marxistische Philosoph und Literatur-

kritiker Georg Lukács ist bei demselben Versuch zu ausgereifteren Resultaten gelangt, weil er auf den Ursprung der realistischen Theorie vom Typischen in der Literatur in der klassischen deutschen idealistischen Kunstphilosophie, die er sehr gut kennt, zurückging und - was naheliegend war - auf dem Gebiet der Kunstphilosophie die philosophische Bewegung Marx' von Hegel zum historischen Materialismus nachvollzog. (Es war deshalb nötig, in einem besonderen, angehängten Kapitel auf ihn einzugehen).

In der nicht-marxistischen Literaturwissenschaft spielt heute der Begriff des "Typischen" nur eine sehr untergeordnete Rolle. Von "Typen" wird vorwiegend in einem literaturtheoretisch wenig bedeutsamen Sinne gesprochen, wo es um gewisse standardisierte Personendarstellungen geht, wie im römischen Lustspiel, im Stegreifspiel der Commedia dell'arte und in den Komödien Molières. Die Ästhetiken behandeln zwar zuweilen das Typische, Friedrich Kainz z.B. in seinen "Vorlesungen über Ästhetik" (Wien 1948), wo er sagt: "Die Wahrheit und Wesenhaftigkeit des Schönen erreicht ihre höchste Stufe im Typischen"⁸⁾. Aber die Literaturwissenschaft - zumindest in der Bundesrepublik - unterhält kaum noch Beziehungen zur Ästhetik, obwohl sie ohne literaturästhetische Axiologie gewissermaßen in der Luft hängen muß.

Eine umfassende, historisch-systematische Abhandlung über die Stellung der Kategorie des "Typischen" in der Literaturkritik und Literaturtheorie gibt es noch nicht. Vorarbeiten dazu sind (im Hinblick auf das realistische Literaturprogramm der zweiten Hälfte des 19. Jh.s) René Welleks Aufsatz über "Realism in Literary Scholarship"⁹⁾ und (im Hinblick auf Engels' Realismus-Definition und Lukács) ein Abschnitt in "Marx, Engels und die Dichter" von Peter Demetz¹⁰⁾. In der Sowjetunion und anderen kommunistischen Ländern gibt es zahlreiche Abhandlungen, die nicht nur die Theorie vom Typischen in der Literatur selbst entwickeln, sondern auch

auf ihre Geschichte eingehen. Deren Wert ist jedoch stets durch ihren apologetischen Charakter beeinträchtigt. Die vorliegende Arbeit ist nicht mehr als eine unvollständige Darstellung der Theorie vom Typischen in der Literatur, wie sie in der russischen Literaturkritik und in der am Programm des Sozialistischen Realismus orientierten marxistischen Literaturtheorie erscheint. Die Darstellung ist unvollständig nicht nur hinsichtlich des in Betracht gezogenen Materials, sondern auch hinsichtlich der Betrachtungsweise selbst. Eine weniger unvollständige Darstellung hätte zum Problem des Typischen in der Literatur selbst entschiedener und ausführlicher kritisch Stellung beziehen müssen.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Victor Erlich: Social and Aesthetic Criteria in Soviet Russian Criticism. In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J. Simmons, Cambridge (Mass.) 1955, S. 416; Gleb Struve: Geschichte der Sowjetliteratur. München o.J., S. 417.
- 2) (Pravda, 3.12.1947) zit. nach W. Oserow: "Das Problem des Typischen in der Sowjetliteratur", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 2 (1953) S. 30.
- 3) Vgl. Struve: Geschichte der Sowjetliteratur, S. 389 f.
- 4) Zit. nach D. Tamartschenko: "Das Individuelle und das Typische", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 4 (1956) S. 496.
- 5) Aristoteles: Poetik. Übers. v. Olof Gigon. Stuttgart 1962, S. 39.
- 6) (Solger) zit. nach René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Darmstadt 1959, S. 545.
- 7) Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Hrsg. v. Robert Vischer. München 1922-23, Bd. 1, S. 139 u. 53.
- 8) S. 551.
- 9) In: Wellek, Concepts of Criticism. New Haven, London 1964, S. 222-255.
- 10) Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959, S. 169-185.

A.

DER BEGRIFF DES "TYPISCHEN"
INNERHALB UND AUSSERHALB
DER ÄSTHETIK

I. Die Bedeutungen des Wortes 'Typus'

1. Wortgeschichte

- a) Das griechische Wort 'typos' (von 'typtein': 'schlagen') bedeutete 1. 'Schlag', 2. den sichtbaren oder hörbaren Eindruck des Schlages: 'Gepräge einer Münze', 'Hohlform', 'Relief', 'Statue', 'Abbild', 'Spur', 'Mal'; 'Hammerschlag', 'Hufschlag', 3. in übertragenem Sinne: 'Gepräge', 'Form', 'Gestalt', 'Umriss', 'Muster'. Die übertragene Bedeutung wertete entweder den Typus als bloßen Umriss, als bloßes Nachbild im Vergleich zum konkreten Ding ab oder wertete ihn als Muster, als Vorbild auf¹⁾. Platon und Aristoteles gebrauchten den Dativ des Wortes in der Bedeutung von 'im allgemeinen', 'in großen Zügen', 'in der Regel'²⁾. Griechische Ärzte übertrugen das Wort ins Lateinische und bezeichneten damit bestimmte klassifizierte Abläufe von Fiebern und Krankheiten³⁾. Meist verwendete man jedoch 'figura' statt des Lehnworts 'typus' im Lateinischen⁴⁾.
- b) In der typologischen Exegese des Alten und Neuen Testaments erlangte das Wort eine neue Bedeutung. Die typologische Exegese ist eine heilsgeschichtliche Interpretation von Personen, Ereignissen, Handlungen und Einrichtungen der jüdischen Geschichte. Die Propheten interpretierten diese als noch unvollkommene 'Typen', deren vollkommene 'Antitypen' Jahwe in der Zukunft folgen lassen wird⁵⁾. Die großen Werke Gottes wurden aus der Vergangenheit ins Gedächtnis zurückgerufen, aber nur um den Glauben an die kommenden, noch größeren Werke zu begründen⁶⁾. Paulus vor allem hat dann in seinen Briefen die jüdische Vorstellung von der Wiedererstehung des Moses im Messias zu einem ganzen System von Realprophetie ausgebaut, in dem der Wiedererstandene

das Werk des Vorläufers zugleich erfüllt und "aufhebt"⁷⁾. Tertullian (160-220) interpretierte den Typus im AT und den Antitypus im NT stets als historische Tatsachen. Nur ihr Verständnis sei spiritual⁸⁾. Philon von Alexandria hingegen (1. Jh.n.Chr.) faßte das in der Bibel Berichtete allegorisch auf: als Darstellung der sündigen, heilsbedürftigen Seele in Fall, Hoffnung und Erlösung. Diese allegoretische Methode der Interpretation übernahm die alexandrinische Katechetenschule, vor allem Origenes (185-254), während die Exegetenschule von Antiochien die typologische Exegese gegen die Allegorese verteidigte⁹⁾. Augustin versöhnte dann beide Gesichtspunkte: die typischen Personen und Ereignisse seien historische Tatsachen; aber da es, wie schon Tertullian gesagt hatte, bei Gott keine differentia temporis gebe, sei ihre Bedeutung auch überzeitlich und allegorisch¹⁰⁾. Realprophetische Typen sind also Präfigurationen des zukünftigen Antitypus und Inkarnationen des überzeitlichen Archetypus¹¹⁾.

c) Im Mittelalter war das Wort "Typus" sowohl im realprophetisch-heilsgeschichtlichen als auch im platonisch-begriffsrealistischen Sinne in theologischem und philosophischem Gebrauch¹²⁾. Im platonischen Sinne konnte 'Typus' für 'idea' und auch für 'eidos', für 'Vorbild' also und auch für 'Nachbild' stehen¹³⁾.

d) Im 18. Jh. kam der Begriff in den Naturwissenschaften in Umlauf, zuerst in der Biologie¹⁴⁾. Im Sinne von Leibniz nahm Buffon (1707 - 88) in seiner "Histoire naturelle" von 1753 einen einheitlichen Bauplan für alle Lebewesen an ("un dessein primitif et général"), was dann Goethe auch zur Suche nach einer "Urpflanze" anregte. Diesen Bauplan bezeichnete man bald mit dem Ausdruck 'Typus'. Eine andere Theorie, von Cuvier (1769-1832), führte das Tierreich auf vier Baupläne zurück (Wirbeltier, Weichtier, Gliedertier, Strahl-

tier). Diese sogenannte 'Typentheorie' wurde von Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) angegriffen, der auf der "unité de plan" beharrte.

Die zoologische und botanische Einzelforschung (Cuvier, Linné u.a.) stützte sich auf das aristotelische Begriffsdenken und sonderte streng die tierischen bzw. pflanzlichen Arten, Gattungen usw. Sie verteidigte sich gegen den metaphysischen und naturphilosophischen Gedanken stetiger Übergänge (von Leibniz bzw. Geoffroy), wandte sich aber gleichzeitig dem Studium der sogenannten Abarten (Varietäten) zu. Auf der Suche nach einem "natürlichen System" gelangte auch sie schließlich zur Erkenntnis allmählicher Übergänge. Daraus ergab sich nun aber, daß die Typen im Vergleich zu den Übergangsformen als vorbildlicher Ausdruck des "Wesens" erscheinen mußten.

- e) Die Schwierigkeit, sich in den "Geistes"-, "Kultur"-, "Geschichts"- oder "Humanwissenschaften" rational und diskursiv Begriffe zu bilden, umging man nicht selten, indem man auf Definition, rationale Begründung und Objektivität überhaupt verzichtete. Gerade in solchen Fällen bediente man sich gern des Ausdrucks 'Typus', Definition durch Intuition, rationale Begründung durch irrationale Konstruktion und Objektivität durch Subjektivismus ersetzend.

Dies gilt aber nicht da, wo der "Typus" als ein bloßes Erkenntnis *m i t t e l* gemeint wird und man nicht den Anspruch erhebt, in ihm das "Wesen" erfaßt zu haben. Vor allem zwei derartige Typus-Begriffe sind wichtig: der statistische Durchschnittstypus und Max Webers Idealtypus. Beide sind nur fiktive Gebilde¹⁵⁾. Im Durchschnittstypus sind meßbare Eigenschaften einer Klasse von Dingen in einem fiktiven Gebilde zusammengefaßt, und zwar in ihrer statistisch feststellbaren durchschnittlichen Stärke. Der soziolo-

gische Idealtypus bei Max Weber ist die "utopische Rationalisierung" eines Einzelfalls und stellt dar, "wie ein bestimmt geartetes, menschliches Handeln ablaufen w ü r d e, w e n n e s streng zweckrational, durch Irrtum und Affekte ungestört ... wäre"¹⁶⁾. Die Soziologie, als "eine Wissenschaft, welche soziales Handeln deutend verstehen und dadurch in seinem Ablauf und seinen Wirkungen ursächlich erklären will"¹⁷⁾, ist dadurch in der Lage, "das reale, durch Irrationalitäten aller Art (Affekte, Irrtümer) beeinflusste Handeln als 'Abweichung' von dem bei rein rationalem Verhalten zu gewärtigenden Verlaufe zu verstehen"¹⁸⁾.

2. Schema der Wortbedeutungen

Das Wort 'Typus' hat im Laufe seiner Geschichte und in der Theorie, die der Gegenstand dieser Arbeit ist, die verschiedensten Bedeutungen angenommen. Immerhin lassen sie sich auf einen gewissen gemeinsamen Nenner bringen. Dieser gemeinsame Nenner ist der Begriff des 'Artmodells'. 'Typus' bedeutet entweder 'das Modell einer Art' oder 'der Repräsentant einer Art, der am ehesten als Modell für sie angesehen werden kann'. Urteile, die über eine bestimmte Art von Gegenständen ausgesagt werden, sind Arturteile. Unter den Arturteilen gibt es solche, die die Art im typischen Falle meinen. "Der typische Fall ist der Fall, in dem das differentielle Wesen der Art besonders stark ausgeprägt ist" (A. Pfänder)¹⁹⁾. Urteile, die die Art im typischen Falle meinen, gelten immer nur 'in der Regel', 'in großen Zügen'. Die Art, deren Modell der Typus ist, ist durch eine Definition noch nicht vollständig bestimmt²⁰⁾. Aktuell ist der Begriff des 'Typus' besonders da, wo es sogenannte 'fließende Übergänge' gibt²¹⁾. So ordnet man in der Mineralogie Kristalle zu Typen, deren Achsensysteme einander ähneln, aber

verschiedene Winkelwerte haben können; in der Botanik wird die Gattung der Brennesseln als Typus der Familie der Nesselpflanzen angesehen, weil sie mehr als andere Gattungen für die Familie charakteristische Merkmale hat²²⁾.

Der Begriff des 'Artmodells' kann nun aber verschieden gemeint sein. Es kann etwas bloß Gedachtes (wie Max Webers Idealtypus) oder etwas real Existentes (wie der präfigurative Typus in der heilsgeschichtlich-realprophetischen Exegese) gemeint sein; etwas Abstraktes (wie die Weltanschauungstypen des Naturalismus, objektiven Idealismus und Idealismus der Freiheit bei Wilhelm Dilthey²³⁾) oder etwas Konkretes (wie die Brennessel, die die Nesselpflanzen repräsentiert); etwas Wertneutrales (wie Ernst Kretschmers Körperbautypen des Pyknikers, Athletikers und Leptosomen²⁴⁾) oder etwas Wertbezogenes (wie der Typus im Sinne des platonischen Begriffsrealismus). Zu Typen kann man intuitiv, induktiv-statistisch, deduktiv oder dialektisch gelangen. Typen können monistisch oder pluralistisch gedacht werden, je nachdem sie allein oder zusammen mit anderen ein und dieselbe Art repräsentieren. Sie können eindeutig oder mehrdeutig sein, je nachdem sie eine oder mehrere Arten zugleich repräsentieren. Man kann sie sich nebengeordnet denken (wie Eduard Sprangers sechs Grundtypen des theoretischen, ökonomischen, ästhetischen, sozialen, politischen und religiösen Menschen), polar (wie Schillers Typen der naiven und sentimentalischen Dichtung) oder komplementär. Komplementäre Typen sind überzeitlich-figurativ (wie Typus - Archetypus), präfigurativ (wie Typus - Antitypus) oder postfigurativ (wie Prototypus - Typus).

Anmerkungen

- 1) Vgl. Johannes Erich Heyde: "Typus. Ein Beitrag zur Bedeutungsgeschichte des Wortes Typus", Forschungen und Fortschritte 17 (1941), S. 220.
- 2) Vgl. Erich Auerbach: Neue Dantestudien. Sacrae scripturae sermo humilis - Figura - Franz von Assisi in der Komödie. Istanbul 1944, S. 15 Anm. 4. Ebenso Eugen Seiterich: Die logische Struktur des Typusbegriffes bei William Stern, Eduard Spranger und Max Weber. Freiburg i.Br. 1930 (vorher Phil. Diss. Freiburg 1929), S. 22.
- 3) Vgl. Heyde: Typus, S. 220.
- 4) Vgl. Auerbach: Dantestudien, S. 16.
- 5) Vgl. Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 6, S. 1094 ff.
- 6) Vgl. Francis Foulkes: The Acts of God. A study of the basis of typology in the Old Testament. London 1958, S. 20.
- 7) Vgl. Auerbach: Dantestudien, S. 45. Beispiele dazu aus dem NT: 1 Kor 10, 6 + 11; 1 Kor 15, 21; Gal 4, 21-31; Röm 5, 12 ff; Hebr 9, 11 ff.
- 8) Vgl. ebenda S. 28 f.
- 9) Vgl. ebenda S. 49 f.
- 10) Vgl. ebenda S. 37.
- 11) Vgl. ebenda S. 53.
- 12) Vgl. Heyde: Typus, S. 220.
- 13) Vgl. Leo Spitzer: 'Race'. In: Spitzer: Essays in Historical Semantics. New York 1948, S. 151. Spitzer übersetzt 'idea' als "the idea of things preexistent to their nature", 'eidos' als "the nature of things".
- 14) Zu folgendem Abschnitt vgl. Heyde: Typus, S. 221 f.
- 15) Vgl. Karl Jaspers: Allgemeine Psychopathologie. Berlin u. Heidelberg 1948 (5. Aufl.), S. 469 f. Eduard Spranger (in: Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. Halle 1921 (2. Aufl.), S. 103) unterscheidet sechs "Grundtypen" (den theoretischen, ökonomischen,

ästhetischen, sozialen, politischen und religiösen Menschen), die "nicht etwa Photographien des wirklichen Lebens sind, sondern auf einer isolierenden und idealisierenden Methode beruhen". - "Der Typus ist ein subjektiv technisches Hilfsmittel, das Bedeutung nur hat mit Rücksicht auf den Erkenntniszweck". "Gewinnt man den Typus auf dem Wege der Induktion aus der wiederholten Erfahrung gleichartiger Fälle, so entsteht ein Durchschnittstypus. Gewinnt man ihn durch apriorische Konstruktion aus einem Gesetz, das man sich in seiner Reinheit verwirklicht denkt, so ergibt sich ein Idealtypus. Wie Deduktion und Induktion überhaupt, so werden auch diese beiden Verfahrensweisen in der wissenschaftlichen Erkenntnis miteinander verbunden" (Spranger, zit. nach Seiterich: Die logische Struktur des Typusbegriffes, S. 76 f).

- 16) Vgl. Soziologische Grundbegriffe. Tübingen 1960 (= Sonderdruck aus: Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. 4., neu hreg. Aufl., besorgt v. J. Winckelmann. Tübingen 1956, S. 1 - 30), S. 9.
- 17) Vgl. ebenda S. 5.
- 18) Vgl. ebenda S. 7.
- 19) Alexander Pfänder: Logik. Halle 1921, S. 264.
- 20) Vgl. Christoph Sigwart: Logik. Bd. 2. Tübingen 1911, S. 746.
- 21) Vgl. B. Erdmann: Logik. Bd. 1: Logische Elementarlehre. Halle 1907, S. 183.
- 22) Vgl. Émile Littré: Dictionnaire de la langue française. Paris 1956-58, Bd. 7, S. 1425-28.
- 23) Vgl. Das Wesen der Philosophie (1907).
- 24) Vgl. Körperbau und Charakter (1921).

II. Das Typische und das Ästhetische

1. Literarische und literaturwissenschaftliche Typisierung

Das Typische ist das, was einen Typus ausmacht. Wenn man sich über einen angemessenen literaturwissenschaftlichen Typus-Begriff klarwerden will, muß man folgendes bedenken. In Typus erscheint etwas als typisiert. Typisiert wird nun entweder von der Literatur oder von der Literaturwissenschaft. Nehmen wir einmal an, ein Typus sei das Modell einer Art. Dann wäre das literarische Modell einer außerliterarischen Art vom literaturwissenschaftlichen Modell einer literarischen Art zu unterscheiden. Es ist zwar auch der Fall denkbar, daß sich Literatur selbst typisiert, - zum Beispiel parodistisch. Aber auch dann wäre selbstverständlich ein Unterschied zwischen literarischen und literaturwissenschaftlichen Modell zu machen.

In Russischen drückt sich dieser Unterschied schon im Vokabular aus. Man unterscheidet die Ausdrücke "tipičnoe" und "tipičeskoe". Beide Ausdrücke werden im Deutschen durch "das Typische" wiedergegeben. Von den russischen Adjektiven mit den parallelen Suffixen -n- und -esk- drücken die einen eine direktere Verknüpfung der Eigenschaft mit dem Ding aus als die anderen¹⁾. Nun wird in der sowjetischen Literaturwissenschaft in der Regel das Typische in der Literatur als ein Abbild, als eine Widerspiegelung des Typischen in der Wirklichkeit angesehen²⁾. Es ist deshalb terminologisch konsequent, wenn man vom "tipičeskoe v literature" einerseits und vom "tipičnoe v dejstvitel'nosti" andererseits spricht. Denn das Typische in der Literatur ist weniger eng mit der abgebildeten, widergespiegelten Wirklichkeit verknüpft als das Typische in der Wirklichkeit³⁾. Es ist dann allerdings auch nur konsequent, wenn man dort, wo es sich um das literaturwissenschaftliche Typische (im Gegensatz zum Typischen in der Literatur) handelt, vom "tipičnoe v literature" spricht.

Es geht in dieser Arbeit nicht um jene Begriffe vom Typischen, die sich auf eine literaturwissenschaftliche Typisierung der Literatur beziehen. Es geht also nicht darum, ob beispielsweise ein bestimmtes sprachliches Kunstwerk von der Literaturwissenschaft als typisch für eine literaturgeschichtliche Richtung angesehen werden kann⁴⁾. Vielmehr werden solche Begriffe vom Typus in Betracht gezogen, die sich auf eine literarische (und nicht wissenschaftliche) Typisierung beziehen.

Die Unterscheidung zwischen dem Typus als literarischem Modell und dem Typus als literaturwissenschaftlichem Modell ist keineswegs so unproblematisch, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Sie hängt davon ab, daß man Interpretation und literaturwissenschaftliche Untersuchung von Literatur nicht miteinander verwechselt. Die Schwierigkeit besteht darin, daß die Interpretation der Ausgangspunkt der Literaturwissenschaft ist, daß aber zugleich die wissenschaftliche Untersuchung der Literatur auf die Interpretation zurückwirkt.

Sprachliche Gebilde sind Gebilde aus geschriebenen oder gesprochenen Zeichenvehikeln. Diese gehören in ein bestimmtes sprachliches Kommunikationssystem, das sowohl für den Autor als auch für die Leser (oder Hörer) gilt. Dieses Kommunikationssystem verlangt eine bestimmte Interpretation der sprachlichen Gebilde. Die Interpretation besteht also zunächst einmal darin, daß die Zeichenvehikel als Zeichen verstanden werden. Damit ist der Forderungscharakter des sprachlichen Kunstwerks in bezug auf den Interpreten noch nicht erschöpft. Die Literatur als Kunst ist eine soziale Institution, deren Sinn in erster Linie ästhetisch ist. Nicht alle sprachlichen Gebilde zählen zur Literatur: nur die sprachlichen Kunstwerke. Jedes sprachliche Gebilde kann nun zwar Gegenstand einer ästhetischen Wertung sein. Aber nicht jedes ästhetisch wertvolle sprachliche Gebilde ist deshalb schon ein Kunstwerk. Denn nicht weil es mehr oder weniger nebenbei als ästhetisch wertvoll empfunden wird, ist ein sprachliches Gebilde ein Kunstwerk, sondern weil es eine Interpretation

verlangt, die selbst schon ein ästhetisches Verhalten ist. Die Interpretation eines sprachlichen Kunstwerks ist ebenso ein ästhetisches Verhalten wie das Anschauen eines Gemäldes oder das Anhören eines Musikstücks. Von anderen sprachlichen Gebilden unterscheiden sich also sprachliche Kunstwerke dadurch, daß es ihr sozial institutionalisierter Sinn ist, ästhetisch interpretiert zu werden, und daß sie dabei als ästhetisch wertvoll empfunden werden.

Die Interpretation eines sprachlichen Kunstwerks ist dadurch gekennzeichnet, daß das Nachsprechen, Nachempfinden, Nachdenken und Nachfühlen des sprachlichen Gebildes einen Gefühlswert hat. Sprachliche Kunstwerke existieren als solche nur in den sich historisch wandelnden Interpretationen der sich ästhetisch verhaltenden Leser. Interpretationen können also auch ein sprachliches Gebilde als ästhetischen Gegenstand vernichten (das betreffende sprachliche Gebilde wird dann nicht mehr als Kunstwerk verstanden) oder ein bislang ästhetisch neutrales sprachliches Gebilde zum ästhetischen Gegenstand erheben (bzw. erniedrigen).

Da sprachliche Kunstwerke nur als ästhetisch interpretierte und für ästhetisch wertvoll gehaltene sprachliche Gebilde existieren, kann es keine irgendwie wissenschaftliche, das heißt aber ästhetisch wertneutrale Interpretation sprachlicher Kunstwerke geben. Prinzipiell unterscheidet sich der interpretierende Literaturwissenschaftler nicht vom literaturwissenschaftlich möglicherweise gänzlich ahnungslosen Leser, mag auch die Interpretation des Literaturwissenschaftlers vom Bescheidwissen über die Literatur bereichert sein. Die Wissenschaft beginnt erst dort, wo der Literaturwissenschaftler die in seiner eigenen und in anderen - vor allem in der Geschichte der Literaturkritik bezeugten - Interpretationen enthaltenen ästhetischen Wertungen systematisiert und die auf diese Weise ästhetisch wertbezogenen Eigenschaften der sprachlichen Kunstwerke beschreibt. Ersteres leistet die Poetik (Literaturästhetik), letzteres die Literaturgeschichte, wobei sich beide gegenseitig fördern.

Das Typische in und an der Literatur

Die Interpretation ist die Weise, wie ein sprachliches Kunstwerk als ästhetischer Gegenstand aufgefaßt wird. Die Unterscheidung zwischen dem Typischen in der Literatur und dem literaturwissenschaftlich Typischen besagt demnach, daß das eine in der Interpretation aufgefaßt wird und also für den ästhetischen Gegenstand konstitutiv ist, während das andere in der wissenschaftlichen Untersuchung der interpretierten Kunstwerke aufgefaßt wird und für den wissenschaftlichen Gegenstand konstitutiv ist. Innerhalb dessen, was nun jedoch für das ästhetische Gegenstandsbewußtsein konstitutiv ist, gibt es immer noch die Möglichkeit einer Verwechslung, nämlich die Verwechslung des Typischen in der Literatur mit dem Typischen an der Literatur.

Es handelt sich nicht darum, daß in den verschiedenen Ansichten vom Typischen in der Literatur dieses nicht immer nur als typische Darstellung verstanden wird, sondern häufig auch als typischer Ausdruck, so wie Černyševskij zum Beispiel einen Vorzug der Lyrik N. Ogarevs darin sah, daß sich in ihr ein typischer Charakter der Zeit ausdrückt⁵⁾. All dies mag unter dem "Typischen in der Literatur" verstanden werden. Als "das Typische an der Literatur" (im Gegensatz zum Typischen in der Literatur) bezeichnen wir vielmehr den Fall, wo bestimmte Eigenschaften sprachlicher Kunstwerke als symptomatisch für einen bestimmten Tatbestand angesehen werden. Es könnte zum Beispiel in einer Interpretation eine Eigenschaft des betreffenden Kunstwerks als typisch für eine psychologische Haltung des Autors oder für die Position des Kunstwerks in der sozialen Konstellation (etwa der Klassenkampfsituation) seiner Entstehungszeit aufgefaßt werden. Dies könnte durchaus relevant für das ästhetische Gegenstandsbewußtsein sein. Solche Fälle haben jedoch mit dem Typischen in der Literatur, von dem wir sprechen wollen, nichts zu tun. Denn es handelt sich dabei gar nicht um die ästhetische Relevanz der Typik, d.h. des idealen Bezugs

zwischen literarischem Modell und außerliterarischer Art, sondern um den realen Bezug zwischen einem bestimmten Tatbestand (z.B. der Klassenkampfsituation) und Eigenschaften des sprachlichen Kunstwerks, die für diesen Tatbestand symptomatisch sind wie der Donner für das Gewitter oder der Rauch für das Feuer.

3. Das Ästhetische

Wir haben damit das Typische in der Literatur vom literaturwissenschaftlich Typischen und vom Typischen an der Literatur unterschieden. Wir sagten, daß das Typische in der Literatur für die Auffassung des sprachlichen Kunstwerks als eines ästhetischen Gegenstandes in der Interpretation konstitutiv sein muß, wenn vom Typischen in der Literatur überhaupt gesprochen werden soll, und daß die Typik selbst, und nicht das Symptomatische an einem Kunstwerk, ästhetisch relevant sein muß. Was verstehen wir nun aber unter dem Ästhetischen?

Der Wort "Ästhetik" stammt von A.G. Baumgarten (1714-62), einem Wolffianer. Griechisch "aisthēsis" heißt "Empfindung, Sinneswahrnehmung", "aisthanesthai" - "empfinden, mit den Sinnen wahrnehmen", "aisthētikos" - "die Empfindung, die Sinneswahrnehmung betreffend". Baumgarten formulierte in seiner Dissertation von 1735 - den "Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus" - eine Wissenschaft dieses Namens. Und er selbst war auch der erste, von dem 1750 eine "Aesthetica" erschien.

Vorher es ihm ankam, war schon aus seiner Dissertation ersichtlich. Dort bestimmte er das Gedicht ("poema") als "oratio sensitiva perfecta". Diese Definition war durch zwei andere Sätze erläutert: 1. "Die Dinge soviel als möglich vollständig individualisiert darzustellen, ist poetisch"; 2. "eine sinnlich vollkommene Rede ist, deren Mannigfaltiges zur Erkenntnis der sinnlichen Vorstellungen strebt"⁶⁾.

Die neue Wissenschaft sollte eine "Rechtfertigung der Sinnlichkeit" sein⁷⁾. Sie sollte für die "Sinnlichkeit"

etwas der Wolffschen Logik (der Lehre vom richtigen Denken) und Ethik (der Lehre vom richtigen Tollen) Entsprechendes schaffen⁸⁾. Einer scholastischen Tradition folgend, unterschied Baumgarten - wie auch sein Lehrer Wolff (und auch Spinoza und Leibniz) - zwei Stufen der Erkenntnis: eine niedere, sinnliche und eine höhere, begriffliche. Die niedere faßte er als eine verworrene, die höhere als eine deutliche Erkenntnis auf (cognitio confusa und distincta), wobei jedoch die niedere, sinnliche, verworrene Erkenntnis dunkel (obscura) und klar (clara) sein konnte. Die Ästhetik nun sollte die "scientia cognitionis sensitivae" sein: eine "gnoseologia inferior"⁹⁾.

Üblicherweise versteht man unter "Ästhetik" jedoch "die Wissenschaft vom Schönen"¹⁰⁾, und zwar - altmodisch ausgedrückt - "die Wissenschaft von dem Schönen der Kunst und der Natur"¹¹⁾. (In der Sowjetunion hat man die Ästhetik als die Wissenschaft vom Schönen und von der Widerspiegelung des Schönen in der Kunst bestimmt¹²⁾). Dabei können sich Mißverständnisse ergeben, wenn nämlich unklar bleibt, ob "das Schöne" einen ästhetischen Wert unter anderen ästhetischen Werten, wie dem Anmutigen, dem Erhabenen, dem Niedlichen, dem Komischen, oder ob es das ästhetisch Wertvolle überhaupt bezeichnen soll¹³⁾. Außerdem stellt sich die Frage, ob die Kunst nur Kunst ist, insofern sie ästhetisch wertvoll ist¹⁴⁾. Diejenigen, welche die Frage verneinen, machen meist denen, die sie bejahen, den Vorwurf, "Ästheten" oder gar "Ästhetizisten" zu sein, einen Vorwurf, den man in diesem Zusammenhang ruhig auf sich sitzenlassen kann. Kommt es doch darauf an, was man unter dem "Ästhetischen" versteht¹⁵⁾. Der Vorwurf impliziert nämlich fast immer eine "formalistische" Ästhetik.

Mit der "Wissenschaft vom Schönen der Kunst und der Natur" scheint die "gnoseologia inferior" wenig zu tun zu haben. Dies scheint jedoch nur so. Denn die Wissenschaft vom Schönen hat sich meist die Frage gestellt: Was ist das Schöne und was ist die Kunst? Und die "gnoseologia inferior" ist eine

erkenntnistheoretische Antwort auf diese Frage. Sie erklärt das Schöne und die Kunst als "perfectio cognitionis sensitivae"¹⁶⁾. Dort, wo das Typische eine zentrale Kategorie der Ästhetik ist, handelt es sich stets um die eine oder andere Form dieser erkenntnistheoretischen Richtung in der Ästhetik¹⁷⁾.

Die Fragen, was das Schöne und was die Kunst ist, können gar nicht anders als axiologisch beantwortet werden. Demnach ist die Ästhetik eine "Wertwissenschaft"¹⁸⁾. Max Weber hat die Ästhetik sogar eine "dogmatische Wissenschaft" genannt und mit der Jurisprudenz verglichen¹⁹⁾. Ebensowenig wie die Jurisprudenz jedoch Gesetze erläßt, stellt die Ästhetik Normen auf: sie macht nur ein bestimmtes Wertgebiet übersichtlich.

Da ein Wert die positive Eigenschaft eines Gegenstands relativ zu einem Interesse ist, können die Fragen auch anders gestellt werden. Nämlich so: Was ist das für ein Interesse an ästhetisch Wertvollen und an der Kunst im besonderen? Es ist eine Aufgabe der empirischen Anthropologie, dieses Interesse zu beschreiben und zu erklären²⁰⁾. Die Probleme, die das Typische in der Literatur aufwirft, sind jedoch axiologischer Art. Zur empirisch-anthropologischen Frage, was das ästhetische Interesse ist, sei - als Hypothese - nur folgendes gesagt: Ein ästhetischer Wert ist, davon gehen wir aus, die positive Eigenschaft eines Gegenstandes relativ zu einem ästhetischen Interesse. Der ästhetische Gegenstand ist an kein bestimmtes psychologisches Auffassungsvermögen, wie das Empfinden, Wahrnehmen, Vorstellen, Begreifen oder Fühlen, ausschließlich geknüpft²¹⁾. Das entscheidende Merkmal des ästhetischen Interesses ist vielmehr, daß es kontemplativ ist. "Any interest has its own characteristic forms of consummation and satisfaction; but whether it be appetitive or perceptual, sensory or intellectual, constitutional or derived, substantive or substitutive, it is usually possible for any interest to enter upon a post-preparatory phase in which urgency of personal anxiety and need are relaxed and appreciation becomes in some degree possible"²²⁾.

Diese Beschreibung des ästhetischen Interesses im allgemeinen wird durch eine Erklärung des Anthropologen Arnold Gehlen ergänzt. Er führt aus: Die Verhaltensforschung beobachtet an den Tieren sogenannte Instinktbewegungen, die im Nervensystem als gültige Modelle angelegt sind und von einer innenerzeugten chemischen Reizproduktion unterhalten werden. Mit einer Instinktbewegung "beantwortet ein Organismus eine bestimmte, biologisch bedeutsame (äußere) Reizsituation ohne jede vorhergehende Erfahrung, ohne Versuch und Irrtum, sofort in spezifischer und eindeutig arterhaltend sinnvoller Weise" (K. Lorenz). Das ist der sogenannte Auslösevorgang. - Am Menschen lassen sich kaum mehr Instinktbewegungen beobachten. Seine Motorik ist erlerntes und lernendes Handeln. Seine noch vorhandenen Instinktresiduen sind nur schwer voneinander zu unterscheiden, da sie, ganz anders als bei den Tieren, dauernd und gleichzeitig wirken und einander durchdringen. Zwischen Antrieb und Motorik ist ein Hiatus: das Bewußtsein. Der Mensch behält den ausgelösten Gefühlsstoß innen, die Handlung wird aufgeschoben, vielleicht sogar unterlassen. Auf diese Weise haben sich die Gefühlsreaktionen von den Handlungen emanzipiert und ihren festumschriebenen Zusammenhang mit den konkreten äußeren Auslöserreizen verloren. Dinge mit Auslöserqualitäten im allgemeinen erregen jetzt ein unwillkürliches, instinktresidual gesteuertes Interesse, dessen biologischer Sinn verloren gegangen ist. Dieser eigenartige verhaltenslose Drang ist das ästhetische Interesse²³⁾.

Das Typische in der Literatur und die philosophische Ästhetik

Einer der Gründe dafür, daß der Literaturwissenschaft in ihrem jetzigen Zustand jede Übersichtlichkeit fehlt, ist die Vermengung von einzelwissenschaftlichen und philosophischen Fragen. Solange noch jedes literaturwissenschaftliche Problem in einen allgemeinen - jeweils verschiedenen - philosophischen Zusammenhang gestellt wird, statt in ein zumindest tendenziell vorhandenes einzelwissenschaftliches, d.h. literaturwissenschaftliches axiomatisches System, so lange

wird die Literaturwissenschaft ein Turmbau zu Babel bleiben. Die Literaturwissenschaft kann Theorien vom Typischen in der Literatur nur übernehmen, wenn sie so formuliert sind, daß von philosophischen Prämissen, die nicht ausdrücklich in die literaturwissenschaftliche Axiomatik gehören, abstrahiert werden kann.

Kunst ist die Herstellung ästhetisch wertvoller Gegenstände²⁴⁾. In unserem Zusammenhang geht es nur um eine bestimmte Art von ästhetischen Gegenständen: um sprachliche Kunstwerke. Historisch betrachtet, stammen jedoch die meisten Ansichten vom Typischen in der Literatur gar nicht aus literaturwissenschaftlichen, sondern aus allgemeineren Fragestellungen, nämlich aus der philosophischen Ästhetik.

Den Begriff einer "wissenschaftlichen Ästhetik" im Gegensatz oder doch zumindest im Unterschied zur philosophischen Ästhetik gibt es noch gar nicht lange²⁵⁾. Die wissenschaftliche Ästhetik zählt es, im Unterschied zu den meisten philosophischen Ästhetiken, nicht zu ihren Aufgaben, ein Kriterium für das "richtige" ästhetische Verhalten aufzufinden. Diese Tendenz der philosophischen Ästhetiken ist jedoch in vielen Ansichten vom Typischen in der Literatur deutlich spürbar.

5. Die ersten Anwendungen des Ausdrucks "Typus" auf die Literatur

Die Ausdrücke "Typus", "typisch" und "typisieren" werden erst seit dem 19. Jh. in bezug auf die Literatur und überhaupt in ästhetischen Zusammenhängen gebraucht. 1801 nannte Herder die Charaktere der Fabel "lebendig-fortwährende ewige Typen, die vor uns stehen und uns lehren"²⁶⁾. Aber der Gebrauch dieser Ausdrücke in solchen Zusammenhängen bedeutete keineswegs einen Wendepunkt oder gar den Anfang der Geschichte jener Theorien, die vom Typischen in der Literatur und im Ästhetischen überhaupt handeln. Es hätte wahrscheinlich nicht allzuviel Sinn, die Geschichte der Ansichten vom Typischen in der Literatur darzustellen, indem man sich

am Gebrauch der Ausdrücke "Typus", "typisch" und "typisieren" orientiert. Es kommt auf die Sache an, nicht auf das Wort.

Trotzdem sollen zur Einführung ins Thema noch einige Beispiele dafür angeführt werden, wie diese Ausdrücke anfänglich auf die Literatur angewandt wurden. Schelling und August Wilhelm Schlegel nannten "Typen": große, universelle, menschliche Möglichkeiten mythisch darstellende Figuren, wie Hamlet, Falstaff, Don Quixote oder Faust. Diesen Begriff propagierte in Frankreich Charles Nodier (1780-1844), in einem Essay "Des Types en littérature"²⁷⁾. In einem ähnlichen Sinne definierte Victor Hugo noch 1864 in einer Schrift über "Shakespeare": "Ein Typus ist eine Aufgabe, die Mensch geworden ist; ein Mythos mit einem menschlichen, so plastischen Antlitz, daß es dich anblickt - eine Idee, die Nerv, Muskel und Fleisch geworden"²⁸⁾.

Belinskij hatte möglicherweise von Charles Nodiers Essay Kenntnis²⁹⁾. Als Mitglied des Stankevič-Kreises war er außerdem mit Gedanken Schellings vertraut. 1835 jedenfalls nannte er den "tipizm" "eines der Erkennungszeichen schöpferischer Originalität", "das Wappensiegel eines Autors". "Bei einem wahren Talent", schrieb er, "ist jede Person ein Typus, und jeder Typus ist für den Leser ein bekannter Unbekannter". Besondere Begeisterung weckte in ihm Pirogov, eine Figur in Gogol's Erzählung "Nevskij prospekt". "Das ist ja eine ganze Kaste", rief er aus, "ein ganzes Volk, eine ganze Nation! O einzigartiger, unvergleichlicher Pirogov, Typ der Typen, Urbild der Urbilder... Das ist ein Symbol, ein mystischer Mythos, das ist endlich ein Kaftan, der so wunderbar genäht ist, daß er Tausenden von Menschen wie angegossen sitzt!"³⁰⁾. Puškin gebrauchte den Ausdruck "Typus" in einem abwertenden Sinne, und zwar in der (schon im 18. Jh. und dann im ganzen 19. Jh. üblichen) Gegenüberstellung von französischem Klassizismus und Shakespeare: "Die von Shakespeare geschaffenen Personen sind nicht wie

bei Molière Typen irgendeiner Leidenschaft, irgendeines Lasters; sondern lebendige, von vielen Leidenschaften und vielen Lastern erfüllte Wesen; die Umstände entwickeln vor dem Zuschauer ihre verschiedenartigen und vielseitigen Charaktere"³¹⁾.

Auch Balzac äußerte sich über das Typische in der Literatur, als er 1842 im Vorwort zur "Comédie humaine" von den Absichten und Ansichten berichtete, die ihn bewegten, als er das riesige Werk verfaßte. Was er gehen wollte, war "à la fois l'histoire et la critique de la Société"³²⁾: "La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs"³³⁾. Sein Standpunkt, von dem aus er die französische Gesellschaft kritisieren wollte, war katholisch und royalistisch³⁴⁾. Seine Konzeption vom Typisieren beruhte auf einer "comparaison entre l'Humanité et l'Animalité"³⁵⁾. Er nahm, wie Buffon und Geoffroy Saint-Hilaire, eine "unité de plan" im Tierreich an und setzte die "Espèces Sociales" und die "Espèces Zoologiques" in Parallele. "Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences". Die Unterschiede zwischen einem Soldaten, einem Arbeiter und einem Beamten seien ebenso groß wie die zwischen Löwe, Fuchs und Esel. Nur: "L'État Social a des hasards que ne se permet la Nature; car il est la Nature plus la Société"³⁶⁾. Balzac wollte jedoch nicht allein die

Menschen typisieren: "Non seulement les hommes, mais encore les événements principaux de la vie, se forment par des types. Il y a des situations qui se représentent dans toutes les existences, des phases typiques, et c'est là l'une des exactitudes que j'ai le plus cherchées"³⁷⁾.

Ein Beispiel aus der philosophischen Ästhetik

Die Typus-Begriffe in den soeben ohne jeglichen systematischen Gesichtspunkt angeführten Beispielen für die anfängliche Anwendung des Ausdrucks "Typus" auf die Literatur sind - wie ersichtlich - voneinander sehr verschieden. Wir wollen an dieser Stelle weder auf die literaturgeschichtliche Bedeutung dieser Äußerungen noch auf die von ihnen aufgeworfenen systematischen Probleme eingehen. Wir wenden uns vielmehr einem Beispiel zu, wo der Ausdruck "Typus" in die philosophische Ästhetik Eingang fand.

Im Ergänzungsband zur 2. Ausgabe der "Welt als Wille und Vorstellung" von 1844 (die 1. Ausgabe war 1819 erschienen) hat Arthur Schopenhauer (1788-1860) den Ausdruck "Typus" übernommen, um damit den zentralen Begriff seiner Ästhetik zu bezeichnen: "den vollkommen ausgeprägten Gattungscharakter", der das Schöne ausmacht. Schopenhauers Kunstphilosophie war der Kunstphilosophie Platons in gewisser Beziehung entgegengesetzt und dabei doch platonisch. Platon hatte die mimetische Kunst (und ausdrücklich die Wortkunst) verworfen: darstellend ahme sie nur die fließenden Erscheinungen nach, ohne deren unwandelbares, transzendentes Wesen, die Ideen, zu kennen; sie sei aus diesem Grunde nur die Kopie einer Kopie, der Schatten eines Schattens. In diesem negativen Urteil war jedoch ein Postulat verborgen, das sich die platonische Kunstphilosophie von Plotin bis Schopenhauer zur Grundlage nahm. Sie griff die von Platon negativ angedeutete philosophische Rechtfertigung der Kunst auf, wodurch allerdings der mimetische Gesichtspunkt von einem symbolischen verdrängt wurde. Diese Lehre besagte: so wie die ewigen Ideen "ante rem" im Geiste Gottes ruhen und sich "in re" offenbaren,

so symbolisiert der Künstler die Ideen. Phidias zum Beispiel ahmte - laut Plotin -, als er Zeus darstellte, keine sinnliche Erscheinung nach, sondern symbolisierte den an sich übersinnlichen Zeus so, wie er sterblichen Augen erscheinen könnte, wenn er wollte³⁸⁾.

Schopenhauer bestimmte die Kunst als Mitteilung der Erkenntnis von Ideen: "Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis von Ideen; ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis"³⁹⁾. Er idealisierte das Charakteristikum des ästhetischen Verhaltens, nämlich daß es kontemplativ ist, philosophisch-spekulativ: "In solcher Kontemplation nun wird mit einem Schlage das einzelne Ding zur Idee seiner Gattung und das anschauende Individuum zum reinen Subjekt des Erkennens. Das Individuum als solches erkennt nur einzelne Dinge; das reine Subjekt des Erkennens nur Ideen... Das erkennende Individuum als solches und das von ihm erkannte einzelne Ding sind immer irgendwo, irgendwann und Glieder in der Kette der Ursachen und Wirkungen. Das reine Subjekt der Erkenntnis und sein Korrelat, die Idee, sind aus allen jenen Formen des Satzes vom Grunde herausgetreten: die Zeit, der Ort, das Individuum, welches erkennt, und das Individuum, welches erkannt wird, haben für sie keine Bedeutung. Allererst indem auf die beschriebene Weise ein erkennendes Individuum sich zum reinen Subjekt des Erkennens und damit das betrachtete Objekt zur Idee erhebt, tritt die Welt als Vorstellung gänzlich und rein hervor, und geschieht die vollkommene Objektivierung des Willens, da allein die Idee seine adäquate Objektivität ist. Diese schließt Objekt und Subjekt auf gleiche Weise in sich"⁴⁰⁾. Im Gegensatz zur Wissenschaft ist die in der Kunst mitgeteilte Erkenntnisart "die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes"⁴¹⁾: Die Kunst "wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt"⁴²⁾. Die in der Kunst mitgeteilte Kontemplation ist also eine "Erkenntnisart"⁴³⁾, und sie ist allein dem "Genius" gegeben (dem Erkennenden,

der sich gänzlich von seinem individuellen Willen freimachen kann)⁴⁴⁾.

Obwohl Schopenhauer das Schöne als "vollkommen ausgeprägten Gattungscharakter" oder "Typus" bestimmte, machte er doch einen Unterschied zwischen dem "Schönen" und dem "Charakteristischen". Das Charakteristische ist mit dem Schönen völlig eins bei den Tieren, weil Tiere keine Individuen sind: der charakteristischste Löwe ist zugleich auch der schönste. "Bei der Darstellung des Menschen sondert sich nun aber der Gattungscharakter vom Charakter des Individuums: jener heißt nun Schönheit (gänzlich im objektiven Sinn), dieser aber behält den Namen Charakter oder Ausdruck bei, und es tritt die neue Schwierigkeit ein, beide zugleich im nämlichen Individuo darzustellen"⁴⁵⁾. "Die Künste daher, deren Zweck die Darstellung der Idee der Menschheit ist", - und dazu zählt Schopenhauer auch die Dichtkunst -, "haben neben der Schönheit, als dem Charakter der Gattung, noch den Charakter des Individuums, welcher vorzugsweise Charakter genannt wird, zur Aufgabe; diesen jedoch auch nur wieder, sofern er nicht als etwas Zufälliges, dem Individuo in seiner Einzelheit ganz und gar Eigenthümliches anzusehen ist, sondern als eine gerade in diesem Individuo besonders hervortretende Seite der Idee der Menschheit, zu deren Offenbarung die Darstellung derselben daher zweckdienlich ist. Also muß der Charakter, obzwar als solcher individuell, dennoch idealisch, d.h. mit Hervorhebung seiner Bedeutsamkeit in Hinsicht auf die Idee (zu deren Objektivierung er auf seine Weise beiträgt) aufgefaßt und dargestellt werden ..."⁴⁶⁾. Für die Darstellung des Menschen gilt also etwas anderes als für die Darstellung von Tieren, "weil das menschliche Individuum als solches gewissermaßen die Dignität einer eigenen Idee hat und der Idee der Menschheit es eben wesentlich ist, daß sie sich in Individuen von eigentümlicher Bedeutsamkeit darstellt"⁴⁷⁾.

Von den Künsten, deren Zweck es sein soll, die Idee der Menschheit darzustellen, kommt für die Bildhauerei in erster

Linie die Darstellung des menschlichen Gattungscharakters in Frage, für die Literatur dagegen eher die Darstellung des individuellen menschlichen Charakters, insofern dieser im Hinblick auf die Idee der Menschheit bedeutsam ist. "Wenn nun gleich der Dichter, wie jeder Künstler, uns immer nur das Einzelne, Individuelle, vorführt; so ist, was er erkannte und uns dadurch erkennen lassen will, doch die (Platonische) Idee, die ganze Gattung: daher wird in seinen Bildern gleichsam der Typus der menschlichen Charaktere und Situationen ausgeprägt sein. Der erzählende, auch der dramatische Dichter" - da es hier um "Darstellung" geht, läßt Schopenhauer den lyrischen Dichter aus - "nimmt aus dem Leben das ganz Einzelne heraus und schildert es genau in seiner Individualität, offenbart aber hiedurch das ganze menschliche Daseyn; indem er zwar scheinbar es mit dem Einzelnen, in Wahrheit aber mit Dem, was überall und zu allen Zeiten ist, zu thun hat"⁴⁸⁾. Den Inhalt des Typischen faßt Schopenhauer ausgesprochen ahistorisch auf. Bei ihm fällt der seit Aristoteles übliche Vergleich von Geschichtsschreibung und Dichtung so aus: "Jene hat die Wahrheit der Erscheinung, und kann sie aus derselben beurkunden, diese hat die Wahrheit der Idee, die in keiner einzelnen Erscheinung zu finden, dennoch aus allen spricht. Der Dichter stellt mit Wahl und Absicht bedeutende Charaktere in bedeutenden Situationen dar: der Historiker nimmt beide wie sie kommen"⁴⁹⁾. Schopenhauer war ein Gegner der "überall so geistverderblichen und verdummenden Hegelschen Afterphilosophie"; deren Bestreben, "die Weltgeschichte als ein planmäßiges Ganzes zu erfassen", beruhte seiner Ansicht nach auf uneingestandenem "mythologischen Grundansichten". "In Wahrheit ist das Wesen des Menschenlebens, wie der Natur überall, in jeder Gegenwart ganz vorhanden..."⁵⁰⁾. Er leugnet überhaupt die Möglichkeit einer Geschichtswissenschaft. "Die Wissenschaften, da sie Systeme von Begriffen sind, reden stets von Gattungen; die Geschichte von Individuen. Sie wäre demnach eine Wissenschaft von Individuen; welches einen Widerspruch besagt"⁵¹⁾. "Zur Philosophie verhält sich die Poesie,

wie die Erfahrung sich zur empirischen Wissenschaft verhält. Die Erfahrung nämlich macht uns mit der Erscheinung im Einzelnen und beispielsweise bekannt: die Wissenschaft umfaßt das Ganze derselben, mittelst allgemeiner Begriffe. So will die Poesie uns mit den (Platonischen) Ideen der Wesen mittelst des Einzelnen und beispielsweise bekannt machen; die Philosophie will das darin sich aussprechende innere Wesen der Dinge im Ganzen und Allgemeinen erkennen lehren"⁵²⁾.

Wie kann nun aber der Künstler die Idee erkennen und den Typus - sei es nun der Gattungscharakter, die Schönheit, oder sei es der individuelle Charakter eines Menschen, das Charakteristische - darstellen? Die Erkenntnis von Ideen ist "anschauende Erkenntnis"⁵³⁾: "Alles Urdenken geschieht in Bildern"⁵⁴⁾. Im Gegensatz zur Idee fehlt dem Begriff "die Anschaulichkeit, und mit ihr die durchgängige Bestimmtheit"⁵⁵⁾. Er ist "abstrakt, diskursiv, innerhalb seiner Sphäre völlig unbestimmt, nur ihrer Gränze nach bestimmt ..., durch seine Definition ganz zu erschöpfen". Die Idee hingegen ist "durchaus anschaulich und, obwohl eine unendliche Menge einzelner Dinge vertretend, dennoch durchgängig bestimmt": "Die Idee ist die, vermöge der Zeit- und Raumform unserer intuitiven Apprehension, in die Vielheit zerfallene Einheit: hingegen der Begriff ist die, mittelst der Abstraktion unserer Vernunft, aus der Vielheit wieder hergestellte Einheit: sie kann bezeichnet werden als *unitas post rem*, jene als *unitas ante rem*"⁵⁶⁾. "Die Idee ist *species*, aber nicht *genus*: darum sind die *species* das Werk der Natur, die *genera* das Werk des Menschen: sie sind nämlich bloße Begriffe. Es gibt *species naturales*, aber *genera logica* allein"⁵⁷⁾. Wenn also Schopenhauer das Schöne als den "vollkommen ausgeprägten Gattungscharakter" bestimmt, meint er nicht die logische Gattung, den Allgemeinbegriff, nicht *genus logicum*, sondern *species naturalis*⁵⁸⁾.

Den Typus kann der Künstler nur darstellen, weil er a priori das Ideal innehat. "Rein a posteriori und aus bloßer Er-

fahrung ist gar keine Erkenntniß des Schönen möglich; sie ist immer, wenigstens zum Theil, a priori ... Diese Anticipation ist das Ideal: es ist die Idee, insofern sie, wenigstens zur Hälfte, a priori erkannt ist und, indem sie als solche dem a posteriori durch die Natur Gegebenen ergänzend entgegenkommt, für die Kunst praktisch wird"⁵⁹⁾: "es ist offenbar, daß der Genius, wie er die Werke der bildenden Kunst nur durch die ahnende Anticipation des Schönen hervorbringt, so die Werke der Dichtkunst nur durch eine eben solche Anticipation des Charakteristischen; wenn gleich beide der Erfahrung bedürfen, als eines Schemas, woran allein jenes ihnen a priori dunkel Bewußte zur vollen Deutlichkeit hervorgerufen wird und die Möglichkeit besonnener Darstellung nunmehr eintritt"⁶⁰⁾. Schopenhauer bezweifelt, daß die Natur je einen "vollkommen schönen Menschen" hervorgebracht hat. Aber angenommen, sie hätte es: auch dann würde der Künstler ihn als den vollkommen schönen Menschen nur erkennen, weil er das Ideal in sich trägt. Schopenhauer wendet sich ausdrücklich gegen die Ansicht, "der Künstler müsse die an vielen einzelnen Menschen vertheilten schönen Theile zusammensuchen und aus ihnen ein schönes Ganzes zusammensetzen": "Denn es fragt sich abermals, woran soll er erkennen, daß gerade diese Formen die schönen sind und jene nicht?"⁶¹⁾.

7. Durchschnittstypus, Normaltypus und Idealtypus

Der Terminus des "Typischen" hat, wie er auf die Literatur angewandt wurde, geradezu unüberschaubar mannigfaltige Bedeutungen angenommen. Ein Versuch, diese mannigfaltigen Begriffe vom "Typischen" zu klassifizieren, würde voraussetzen, daß man den philosophischen Zusammenhang, in den der jeweilige Begriff gehört, rekonstruieren kann und daß man den literaturtheoretischen Bezug des jeweiligen Begriffs zur Literaturgeschichte versteht. Dazu kommt noch, daß die verschiedenen Begriffe vom "Typischen" meist eher allgemein-

kunstphilosophisch als spezifisch-literaturtheoretisch gemeint sind. Diese ihre Verflochtenheit in jeweils verschiedene philosophische Zusammenhänge, Literaturprogramme und meistens eher die Kunst im allgemeinen als die Literatur im besonderen betreffende Theorien macht es äußerst schwierig, ihre Bedeutung für die Literaturwissenschaft - und das heißt: für die (anzustrebende) systematische literaturästhetische Axiologie - darzulegen.

Schopenhauer macht, wie wir gesehen haben, die Geltung bestimmter Gebilde als Kunst, d.h. den ästhetischen Wert dieser Gebilde, von der Typik des durch sie Dargestellten abhängig. Dabei werden von ihm die Kunstgebilde als mit dem, was sie darstellen, identisch gedacht: ein Roman also beispielsweise mit den "bedeutenden Charakteren in bedeutenden Situationen", die er darstellt. Die Darstellung soll ästhetisch wertvoll sein, insofern sie typisch ist. Dadurch erweist sich Schopenhauers Kunstphilosophie als eine der vielen noetischen Theorien, die den ästhetischen Wert an eine bestimmte epistemische Struktur der ästhetischen Gegenstände knüpfen wollen. Wenn auch nicht überall ein Zusammenhang des Typischen mit dem Ästhetischen so eindeutig behauptet wird wie bei Schopenhauer, wenn auch häufig der Kunstwert irgendwie anders als ästhetisch begründet wird, so gehen doch alle Varianten der Theorie vom Typischen in der Literatur auf diesen epistemologischen Ausgangspunkt zurück. Ästhetisches Interesse äußert sich jedoch gegenüber allen möglichen Gegenständen und nicht nur gegenüber Gegenständen von einer bestimmten epistemischen Struktur. Ästhetisches Interesse im allgemeinen ist vielmehr Interesse am "feeling import of the object", welcher epistemischen Struktur auch immer dieser Gegenstand sein mag: "And when our interest is thus in feelings and our attention at the same time on an object, then the feelings experienced present themselves to us as characters of the object rather than as states of the subject"⁶²). Wenn das

ästhetische Interesse nun aber tatsächlich Interesse an "feeling import of the object", Interesse an jenen Gefühlen ist, "die, obzwar aus meinem eigenen Seelenleben stammend, mir doch als dem ästhetischen Gegenstande zugehörig, als seinen Ausdruck bildend, entgegentreten"⁶³⁾, dann kann das Typische nicht, wie Georg Lukács annimmt, "die zentrale Kategorie der Ästhetik" sein⁶⁴⁾. Es gibt zwar auch die Meinung, das Typische sei nur eine "ästhetische Grundgestalt" unter anderen⁶⁵⁾. Aber ob nun das Typische als die zentrale Kategorie der Ästhetik oder nur als eine ästhetische Modifikation betrachtet wird: Überall, wo die Typik für sich selbst, als eine spezifische epistemische Struktur von Gegenständen, den ästhetischen Wert ausmachen soll, unterschiebt man der ästhetischen Axiologie eine scheinbar objektive erkenntnistheoretische Begründung.

Durchschnittstypus

Unter denen, die in der Typik einen ästhetischen Wert vermuten, gibt es einige wenige, für die der ästhetische Wert der Typik gar nicht von der "Wahrheit und Wesenhaftigkeit" derselben abhängt. Zu ihnen gehört Nicolai Hartmann (1882-1950). Seiner Ansicht nach genügt es, daß der ästhetische Gegenstand für typisch gehalten wird⁶⁶⁾. Das allgemeine Charakteristikum des Ästhetischen ist für ihn das "Hindurchleuchten" und "Hindurchschauen"⁶⁷⁾, das "Ineinanderspielen ... von sinnlicher und übersinnlicher Schau"⁶⁸⁾. Diese Schau jedoch, betont er, ist keine Wesensschau. Angewandt auf die ästhetische Relevanz des Typischen heißt das: "Das Individuum mit seiner Besonderheit wirkt wie ein Vordergrund, der für etwas anderes transparent wird. Dieses andere ist der Typus..." Aber: "Es brauchen nicht immer sehr wesentliche Züge zu sein, die das vermeintlich Typenhafte auszeichnen; es können da ganz zufällige Assoziationen mitsprechen"⁶⁹⁾. Der Erkenntniswert des Typischen, das durch das Individuelle "hindurchleuchtet" und auf das der ästhetisch Betrachtende "hindurchschaut", wird demnach von Hartmann als nur sehr gering einge-

schätzt; die ästhetische Gesetzlichkeit, von der er spricht, gilt in gleicher Weise für das vermeintlich Typische wie für das tatsächlich Typische. Aber ist dadurch für die axiologische Ästhetik etwas gewonnen? Wird durch die Relativierung des Erkenntniswerts der Typik nicht bloß der prinzipielle Unterschied zwischen axiologischer und empirischer Ästhetik verwischt?

Hartmanns Typus-Begriff bezieht sich zunächst einmal nur auf die mehr oder weniger zufällig entstehende Allgemeinvorstellung, die wir uns von einer Art von Dingen machen und die mehr oder weniger dazu geeignet ist, gleichartige Dinge als solche wiederzuerkennen. Sowohl bei Schopenhauer als auch überwiegend dort, wo sonst vom ästhetischen Wert des Typischen die Rede ist, wird das Typische in einem erkenntnistheoretisch bedeutsameren Sinne aufgefaßt. Man hat nun jedoch in der "experimentellen Ästhetik" versucht, den ästhetischen Wert des Typischen dieser (erkenntnistheoretisch weniger bedeutsamen) Art psychologisch zu beweisen. Man stellte dazu "Durchschnittsbilder" (G. Treu) her, indem man einen und denselben Menschen mehrmals photographisch aufnahm und übereinanderkopierte oder indem man verschiedene Angehörige einer Klasse von Menschen aufnahm und übereinanderkopierte. Solche Durchschnittsbilder wurden zuerst von Francis Galton (1822-1911), einem Vetter Darwins, angefertigt. Er sprach von "composite portraiture" und "generic images". Die Durchschnittsbilder gefallen angeblich den Versuchspersonen besser als die einzelnen Aufnahmen, die übereinanderkopiert wurden. Grund dafür soll im Falle von sechs übereinanderkopierten Aufnahmen eines Kindes "die Ausmerzung des wechselnden Mienenspiels zugunsten dauernder Wesenszüge" sein⁷⁰⁾, im Falle von acht übereinanderkopierten Aufnahmen verschiedener Melancholiker, daß das Durchschnittsbild im Unterschied zu den einzelnen Bildern, aus denen es entstanden ist, "mühe-los deutbar und mitfühlbar" sei⁷¹⁾. Man hat diese Experimente als Beweis dafür angesehen, "daß im Typischen tatsächlich eigenartige ästhetische Werte beschlossen liegen, daß das also keineswegs bloß eine spekulative Annahme ist"⁷²⁾.

Eine andere Deutung der Experimente mit den Durchschnittsbildern scheint jedoch einleuchtender zu sein. Die für die Experimente benutzten Durchschnittsbilder unterscheiden sich nämlich von den Einzelbildern von vornherein durch bestimmte, von der Durchschnittlichkeit der Umrisslinie unabhängige Eigenschaften: vor allem durch die zarten, verschwommenen Linien, die sich aus den Überschneidungen der übereinanderkopierten Aufnahmen ergeben haben. Nicht daß die auf den Durchschnittsbildern sichtbaren Umrisslinien unserer Allgemeinvorstellung gemäßer sind, erklärt den größeren ästhetischen Effekt, sondern die Tatsache, daß die Durchschnittsbilder durch die genannten Eigenschaften besser als die Einzelbilder eine notwendige Bedingung des ästhetischen Verhaltens überhaupt erst erfüllen. Ein Bild nämlich, das bloß als Abbild aufgefaßt wird, ist kein ästhetischer Gegenstand. Je mehr jedoch ein Bild als ein eigenbedeutsames Bild aufgefaßt wird, umso mehr fordert es geradezu ein ästhetisches Verhalten heraus. Die zarte Verschwommenheit der Linien auf den Durchschnittsbildern ist es vermutlich, die im Betrachter (als der Versuchsperson) überhaupt erst ästhetisches Interesse erweckt, indem sie die Durchschnittsbilder als eigenbedeutsame Bilder (im Gegensatz zu bloßen Abbildern) kennzeichnet.

Einen Durchschnitt gibt es nur von quantifizierbaren Dingen. Und in den Durchschnittsbildern wird ja auch nichts weiter als die durchschnittliche Linie der Schädelumrisse und Gesichtszüge hergestellt. Darüberhinaus gibt natürlich das Durchschnittsbild der acht Melancholiker nur die durchschnittlichen Schädelumrisse und Gesichtszüge dieser acht an Melancholie leidenden Menschen wieder, und nicht etwa "des" Melancholikers überhaupt. Hätte man acht andere Melancholiker ausgewählt, wäre auch ein anderes Durchschnittsbild entstanden. Aber auch wenn das Durchschnittsbild statistisch sinnvoller und sorgfältiger wäre, müßte man sich die Frage stellen, ob das Durchschnittsbild deshalb ästhetisch günstiger wirkt, weil das tatsächliche oder vermeintliche, jedenfalls aber gemeinte Allgemeine "hindurchleuchtet" (weil wir auf die uns von den acht Melancholikern vermittelte Allge-

meinvorstellung von einem Melancholiker "hindurchschauen") oder weil die Annäherung an den Durchschnitt an sich ästhetisch wertvoll ist.

Der Stoiker Chrysippos (280-209) hat das "Mittlere" in jedem Bereich als das Schöne ausgegeben, und zwar - wie das für die antike Ästhetik überhaupt bezeichnend ist - im ontologischen Sinne (und nicht nur in bezug auf das erkennende Subjekt). Die Bildhauer gelangen - seiner Ansicht nach - zum Schönen, indem sie "durch lange Erfahrung und viel Erkenntnis das Mittlere (die goldene Mitte) aller einzelnen Bereiche herausfinden". Sie formen "das Schönste in jeder Gestalt, wie einen bestgestalteten Menschen oder Pferd, Stier, Löwen, indem sie das Mittlere in jeder Gattung im Auge haben"⁷³⁾. Das "Mittlere in jeder Gattung", von dem Chrysippos spricht, ist jedoch nicht, wie man meinen könnte, dasselbe wie der Durchschnittstypus.

Normaltypus und Idealtypus

Die Ansicht, das "Mittlere in jeder Gattung" sei das Schönste, impliziert die Vorstellung eines Gattungszwecks, dem die Dinge, die zu einer Gattung gehören, mehr oder weniger gemäß sind. Diese Ansicht wird deshalb auch nur in bezug auf Dinge vertreten, deren Allgemeinbegriff impliziert, was sie sein sollen. Der Durchschnittstypus dagegen steht in keiner Beziehung zu einem Gattungszweck. Im Hinblick auf solche zu einem Gattungszweck in Beziehung stehenden Dinge spricht man von "Normaltypen" und von "Idealtypen", je nachdem sie dem Gattungszweck in normaler Weise oder in idealer Weise gemäß sind.

Der Ausdruck "Typus", den wir bei Schopenhauer kennengelernt haben, bedeutete zweierlei: entweder den "vollkommen ausgeprägten Gattungscharakter" oder den "Charakter des Individuums... als eine gerade in diesem Individuo besonders hervortretende Seite der Idee der Menschheit". Letzterer Typus-Begriff war vom ersteren abgeleitet. Der Typus im ersteren Sinne, den man auch "Idealtypus" nennt, sollte die objektive Grundlage des ästhetisch Wertvollen (des Schönen) sein. Die platonischen Kunstphilosophen, zu denen auch Schopenhauer gehört, nehmen an, daß der Künstler ein Urbild, ein Ideal in sich trägt, von

dem er ein Abbild anfertigt. So schreibt beispielsweise Cicero: "Ich bin der Meinung, daß in keinem Gebiet etwas so schön ist, daß es nicht an Schönheit von dem Urbilde der Schönheit übertroffen würde, nach welchem man wie nach einem leibhaftigen Antlitz ein Abbild gestaltet; dieses Urbild kann aber weder mit dem Auge, noch mit dem Ohr, noch überhaupt mit irgendeinem Sinne wahrgenommen werden... Und wenn jener berühmte Künstler (nämlich Phidias, d. Verf.) des Zeus oder der Athene Standbild schuf, hatte er nicht ein wirkliches Modell vor Augen, dem er es ähnlich zu gestalten suchte, sondern in seinem eigenen Geiste ruhte ein Ideal der Schönheit, auf das er seinen Blick gerichtet hielt, so daß dieses als Muster seine Künstlerhand leitete"⁷⁴⁾. Die platonischen Kunstphilosophen setzen, im Unterschied zu Platon selbst, an die Stelle der mimetischen Beziehung zwischen Kunst und empirischer Wirklichkeit die Beziehung zwischen "idea" und "eidos". Wie Seneca gesagt hat: "Das eine ist das Urbild, das andere die dem Urbild entlehnte und auf das eigene Werk übertragene Form. Das erstere ahmt der Künstler nach, die letztere ist sein eigenes Werk. Eine Statue hat ein gewisses Gepräge. Das ist die Gestalt (eidos). Aber auch das Urbild selbst hat ein gewisses Gepräge, das dem Auge des Künstlers vorschwebte, als er seine Natur gestaltete: das ist die Idee"⁷⁵⁾.

Es gibt allerdings auch eine andere Auffassung davon, wie es der Künstler fertigbringt, den Idealtypus darzustellen. Sie geht von dem (engen) Begriff der "mimesis" (als einer Nachahmung der empirischen Wirklichkeit) aus. So soll, laut Xenophon, Sokrates die Malerei als eine "Nachbildung des Gesehenen" verstanden und zu einem Maler im Gespräch gesagt haben: "Wenn ihr die schönen Gestalten nachbilden wollt, dann fügt ihr, da es nicht leicht ist, einen Menschen zu finden, an dem alles untadelig ist, von vielen das zusammen, was an jedem das Schönste ist. So erreicht ihr, daß die Körper vollkommen erscheinen". Und der Maler soll das bestätigt haben⁷⁶⁾. In demselben Sinne berichtet auch

Cicero von dem Maler Zeuxis, er habe den Idealtypus der Griechin gemalt, indem er die fünf schönsten Jungfrauen von Crotona zum Vorbild nahm⁷⁷⁾. Aber gegen diese Auffassung wendet Schopenhauer ein: "Woran soll er erkennen, daß gerade diese Formen die schönen sind und jene nicht?"

Die platonischen Ideen, die man sich in Begriffen erinnert, sind das wahre Sein der unter ihnen begriffenen Dinge. Sie sind deren "Zweckursache" (W. Windelband)⁷⁸⁾. Es ist der Zweck der Dinge, ihrer Idee gemäß zu sein. Der Idealtypus ist ein eingebildetes und dargestelltes Ding, das seiner Idee vollkommen gemäß zu sein scheint. Kants "Kritik der Urteilskraft" stellt eine prinzipielle Kritik an dieser kunstphilosophischen Lehre vom Idealtypus dar.

Wie Kant gesagt hat, muß, "um sich eine objektive Zweckmäßigkeit an einem Dinge vorzustellen, der Begriff von diesem, was es für ein Ding sein sollte, vorangehen"⁷⁹⁾. Ein Ding, das diesem Begriff entspreche, wäre vollkommen. Aber: "Das Geschmacksurteil ist", laut Kant, "von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig"⁸⁰⁾. Kant wandte sich mit dieser Feststellung gegen die rationalistische Ästhetik (als eine "gnoseologia inferior" oder "scientia cognitionis sensitivae"), die einen Unterschied zwischen den Begriffen des "Schönen" und des "Guten" in solcher Weise machte, "als ob beide nur der logischen Form nach unterschieden, der erste bloß ein verworrener, der zweite ein deutlicher Begriff der Vollkommenheit" wäre⁸¹⁾. Die rationalistische Lehre von der Schönheit als dem "undeutlichen Bild einer Vollkommenheit"⁸²⁾ beruhte seiner Ansicht nach auf dem Irrtum, "als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntnis desselben ausmachend) wäre; ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält"⁸³⁾: "Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d.i. das Gefühl des Subjekts, und kein Begriff eines Objekts, ist sein Bestimmungsgrund"⁸⁴⁾.

Kant faßte das ästhetische Wohlgefallen im allgemeinen als ein Wohlgefallen "ohne Begriff" auf⁸⁵⁾, als ein Wohlgefallen, "welches keinen Begriff voraussetzt, sondern mit der Vorstellung, wodurch der Gegenstand gegeben (nicht wodurch er gedacht) wird, unmittelbar verbunden ist"⁸⁶⁾. Er hat jedoch nicht geleugnet, daß der ästhetische Wert eines Dinges von dem Begriff, "was es für ein Ding sein sollte", abhängen kann. Er führte deshalb die Unterscheidung zwischen "freier Schönheit (pulchritudo vaga)" und "bloß anhängender Schönheit (pulchritudo adhaerens)" ein⁸⁷⁾. Die pulchritudo adhaerens "wird als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besonderen Zweckes stehen, beigelegt"⁸⁸⁾; sie "setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus"⁸⁹⁾. "Die Schönheit eines Menschen (und unter dieser Art die eines Mannes, oder Weibes, oder Kindes), die Schönheit eines Pferdes, eines Gebäudes (als Kirche, Palast, Arsenal, oder Gartenhaus)" ist eine solche anhängende Schönheit⁹⁰⁾. "Unnachlässliche Bedingung" der von einem Begriff des Zweckes abhängenden Schönheit ist die "Normalidee". "Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint. Sie ist keineswegs das ganze Urbild der Schönheit in dieser Gattung, sondern nur die Form, welche die unnachlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin bloß die Richtigkeit in Darstellung der Gattung... Sie kann ebendarum auch nichts Spezifisch-Charakteristisches enthalten; denn sonst wäre sie nicht Normalidee für die Gattung. Ihre Darstellung gefällt auch nicht durch Schönheit"⁹¹⁾. "Wir gelangen zu einer solchen Normalidee durch die Fähigkeit der Einbildungskraft, "ein Bild gleichsam auf das andere fallen zu lassen, und, durch die Kongruenz der mehreren von derselben Art, ein Mittleres herauszubekommen..., welches allen zum gemeinschaftlichen Maße dient"⁹²⁾. Zur Normalidee muß zwar die Einbildungskraft die Elemente aus der Erfahrung

nehmen, "aber die größte Zweckmäßigkeit in der Konstruktion der Gestalt... das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im ganzen, aber kein einzelnes abgesondert adäquat ist, liegt doch bloß in der Idee des Beurteilenden..."⁹³⁾.

Damit ist der Normaltypus eindeutig vom objektiv-idealistischen Idealtypus unterschieden. Er ist nur die negative Bedingung der Schönheit von Dingen, deren Begriffe einen Zweck implizieren. "Wie er sich uns als Durchschnitt vieler Erfahrungen recht unbestimmt und wechselnd in Einzelheiten festgestellt hat", ist er für sich durchaus nicht schön, "aber es ist eine der Bedingungen der Schönheit, daß sich die einzelne Form nicht allzu weit vom Typus (d.h. vom Normaltypus, d.Verf.) entfernt, denn sonst würde sie monströs erscheinen"⁹⁴⁾. Ein schönes Pferd ist schön "nicht als Gestalt an sich, sondern als Gestalt des Pferdes, das heißt als eine nach bestimmtem Gattungstypus normal entwickelte Gestalt. Die Gestalt des schiefen Turmes (von Pisa, d.Verf.) ist unschön als eine dem Turme unangemessene Gestalt"⁹⁵⁾. Dieser Normaltypus, die negative Bedingung der anhängenden Schönheit, ist für Kant "nur" eine Idee und liegt nur "gleichsam" der Technik der Natur zugrunde. In der klassizistischen Kunsttheorie, die auf dem Prinzip der Nachahmung der allgemeinen Natur beruhte, scheint zuweilen gerade dieser Normaltypus als das angesehen worden zu sein, was die Schönheit ausmacht. So sagte beispielsweise Joshua Reynolds: "Every species of the animal as well as the vegetable creation may be said to have a fixed or determinate form towards which Nature is continually inclining, like various lines terminating in the centre; or it may be compared to pendulums vibrating in different directions over one central point; and as they all cross the centre, though only one passes through any other point, so it will be found that perfect beauty is oftener produced by Nature, than deformity... in creatures of the same species, beauty is the medium or centre of all various forms"⁹⁶⁾. Offenbar meinte jedoch Reynolds gar nicht einen Normaltypus im Sinne

Kants, sondern einen der Natur wirklich zugrundeliegenden Bauplan, einen Idealtypus im objektiv-idealistischen Sinne. Zumindest hat er den Idealtypus gemeint an einer anderen Stelle, wo er gesagt hat, der Künstler sei in der Lage, "to distinguish the accidental deficiencies, excrescences, and deformities of things, from their general figures, he makes out an abstract idea of their forms more perfect than any one original; and what may seem a paradox, he leans to design naturally by drawing his figures unlike to any one object. This idea of the perfect state of nature, which the artist calls the Ideal Beauty, is the great principle, by which works of genius are conducted"⁹⁷⁾.

8. Allegorie, Symbol und Typus

Die Interpretation sprachlicher Kunstwerke ist ein ästhetisches Verhalten. Es ist nun aber eine Sache, ein sprachliches Kunstwerk zu interpretieren, eine andere, die Interpretation zu formulieren und mitzuteilen. Die Formulierung der Interpretation ist eine Übersetzung des sprachlichen Kunstwerks in ein ästhetisch neutrales sprachliches Gebilde. Die Interpretation mitzuteilen, hat den Sinn, sich darüber zu verständigen, was das sprachliche Kunstwerk für ein ästhetischer Gegenstand ist.

Es lag natürlich immer nahe, die formulierte Interpretation als den "Inhalt" des sprachlichen Kunstwerks auszugeben, der aus der ästhetisch vertvollen "Form" in ein ästhetisch neutrales Medium übersetzt worden ist. In welcher Beziehung nun aber Inhalt und Form im Kunstwerk selbst zueinander stehen sollen, darüber hat man die verschiedensten Theorien aufgestellt. Eine davon ist die Theorie vom Typischen in der Literatur (eine Theorie mit Variationen). Andere Grundbegriffe, die den Zusammenhang von Inhalt und Form im Kunstwerk erklären sollen, sind "Allegorie" und "Symbol". Alle diese Kategorien - Allegorie, Symbol, Typus - haben ihren spezifischen historischen Sinn, der sich aus ihrer Beziehung zur Geschichte der Literatur (und der anderen Künste) einer-

seits und ihrer Stellung in der "Geistesgeschichte" andererseits ergibt. Die Literaturwissenschaft kann sich jedoch nicht damit begnügen, den historischen Sinn dieser Kategorien zu verstehen: sie muß auch ihren systematischen Zusammenhang zeigen. Sie können sehr verschieden sein, die Begriffe der "Allegorie", des "Symbols" und des "Typus", häufig aber überschneiden sie sich auch. Weitere Schwierigkeiten ergeben sich daraus, daß diese Begriffe nicht nur den prinzipiellen Zusammenhang von Inhalt und Form in der Literatur, sondern in der Kunst überhaupt bezeichnen sollen und daß sie, wo es um den prinzipiellen Zusammenhang von Inhalt und Form geht, als einander gegenseitig ausschließende theoretische Alternativen auftreten, während sie dabei zugleich, in einem weniger prinzipiellen Sinne, für verschiedene Stilmittel stehen können.

Allegorie

Formulierte Interpretationen sind größtenteils - sei es auch ungewollt - allegoretisch. Die Allegorese geht von der Annahme aus, daß der zu interpretierende Text einen "buchstäblichen" und einen dahinter verborgenen "anderen" Sinn hat. Die scholastische Poetik war zum Beispiel ausgesprochen allegoretisch. Sie verstand sich selbst als eine Unterabteilung der Rhetorik und die Dichtung als angewandte 'ars rhetorica'. Ihr Modell war die als allegorisch aufgefaßte Bibel. In einem verbreiteten Interpretationsschema unterschied man drei allegoretische Dimensionen: "Litera gesta docet: quid credas allegoria, moralis quid agas, quid speres anagogia" (Fratricelli)⁹⁸). Seit Winckelmann, Goethe, August Wilhelm Schlegel und Schelling gilt die Allegorie in der Regel als ästhetisch minderwertig. Trotzdem ist es natürlich immer noch sehr gebräuchlich, sprachliche Kunstwerke nach dem im Grunde allegoretischen Schema: "Was wollte der Dichter sagen?" zu interpretieren.

Laut August Wilhelm Schlegel war Allegorie "die Personifikation eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht

vorgenommene Dichtung"⁹⁹⁾. Man griff damit zugleich die rationalistische, am Modell der Fabel (als eines Beispiels für einen allgemeinen Satz) orientierte Poetik an¹⁰⁰⁾. In der rationalistischen Poetik mußte, da man das Ästhetische überhaupt als eine Vorstufe und ein Hilfsmittel der Erkenntnis auffaßte, die Fabel einen so zentralen Platz einnehmen. Die Ästhetik Baumgartens war gewissermaßen eine "Logik des Beispiels"¹⁰¹⁾; Leibniz betrachtete es als das Hauptziel der Dichtung: "d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples"¹⁰²⁾. Die Fabel, als ein Beispiel für einen allgemeinen Satz, stellt sozusagen einen Analogieschluß dar, eine, wie Aristoteles gesagt hat, "rhetorische Induktion"¹⁰³⁾.

Symbol

Goethe gebrauchte in bewußtem Gegensatz zu Allegorie und Beispiel den Begriff des "Symbols" als literaturtheoretisches Grundmodell¹⁰⁴⁾. Es gibt eine Unzahl von Definitionen des "Symbols". Nach dem ersten Weltkrieg hat der Symbol-Begriff unter dem Einfluß der Psychoanalyse, der "Philosophie der symbolischen Formen" Ernst Cassirers und der Semiotik große Bedeutung in der Literaturwissenschaft gewonnen. Aber schon der Symbol-Begriff Goethes allein war keineswegs eindeutig. Goethe war natürlich kein "Symbolist", wenn er auch meinte, im Symbol bestehe "eigentlich die Natur der Poesie"¹⁰⁵⁾. Der russische Symbolist V. Brjusov hat gesagt, erst im Symbolismus habe die Poesie ihr Wesen erkannt¹⁰⁶⁾. Dieser "Symbolismus", der dem Literaturprogramm aller (französischen und russischen) Symbolisten gemeinsam war, bestand in der Auffassung der poetischen Sprache als einer "Selbstsprache" im Sinne von Novalis¹⁰⁷⁾. Das poetische Sprechen sollte demnach nicht die Bedeutung von Wörtern und den Sinn von Sätzen mitteilen, sondern durch die, wenn man so sagen kann, formalen Elemente des Sprechens (durch eine bestimmte Kombination der Sprachtöne, durch Rhythmus, assoziative Schwingungen der Wortbedeutungen, durch die Schemata rhetorischer Figuren u.ä.) eine inkommensurable magische, hypnotische, suggestive Wirkung ausüben. Man hat deshalb in bezug auf den Symbolismus

von einer "Fetischisierung des Wortes"¹⁰⁸⁾, von einer "scheinbaren Semantik" oder gar "Deformierung der Semantik"¹⁰⁹⁾ gesprochen.

Darüber hinaus vertraten viele Symbolisten einen "Symbolismus", der in einer mystischen Weltanschauung bestand. In dieser zweiten Hinsicht kann man vom symbolistischen Literaturprogramm sagen, es beruhe auf einer "Gleichsetzung des formalen Charakters der Sprache mit einer höchsten Realität des intuitiven Erlebens"¹¹⁰⁾. Vom Standpunkt der Ästhetik war jedoch das Literaturprogramm der Symbolisten formalistisch. Bezeichnend dafür ist ein Ausspruch Belyjs, der gesagt hat: "Die Kunst hat überhaupt keinen besonderen Sinn außer dem religiösen; in den Grenzen der Ästhetik haben wir nur mit der Form zu tun"¹¹¹⁾.

Was "Symbol" bei Goethe dagegen bedeutet, ist eine bestimmte (von der Allegorie und dem Beispiel verschiedene) Beziehung von "Allgemeinem" und "Besonderem" und von "Idee" und "Bild". "Es ist ein großer Unterschied", hat er gesagt, "ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen". Das Symbol, in dem "das Besondere das Allgemeine repräsentiert", sei eine "lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen". "Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen ist": "Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe"¹¹²⁾.

Das Symbol bedeutet demnach etwas "Unerforschliches" und "Unaussprechliches". Aus diesem Grunde auch macht die von

7. Emrich vorgeschlagene, am Symbol-Begriff Goethes orientierte "Symbolinterpretation" den fatalen Eindruck einer Allegorese mit schlechtem Gewissen. Sie "erreicht die dichterische Wahrheit eines Werkes, wenn sie das Inkommensurable des Sinnbildes, die Spannung zwischen Sinn und Bild durchsichtig macht. Das heißt: jedes durch eine Einzelanalyse gewonnene Deutungsergebnis hat sich sofort wieder in Frage zu stellen, erneut zu verifizieren"¹¹³⁾.

Der Begriff des "Symbols" konstatiert also einen Zusammenhang zwischen Inhalt und Form, der eine adäquate Übersetzung des Inhalts in eine formulierte Interpretation ausschließt. Wie ist es dann aber andererseits möglich, daß der Dichter "im Besonderen das Allgemeine schaut" und das Besondere ausspricht, "ohne ans Allgemeine zu denken", daß er "die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild" verwandelt? Einen gewissen Aufschluß darüber gibt uns die Wissenschaftstheorie Goethes. Dabei erweist sich, daß zwischen dem Ausdruck "Symbol", den Goethe in seiner Literaturtheorie gebraucht, und dem Ausdruck "Typus", den er in seiner Theorie der Naturwissenschaft gebraucht, ein enger Zusammenhang besteht.

Goethes "anschauliches Denken"

Wissenschaftsgeschichtlich gesehen ist Goethes Theorie der Naturwissenschaft in gewisser Weise reaktionär. Goethe wollte die Naturwissenschaft auf dem Niveau der Anschaulichkeit festhalten und sträubte sich gegen die mathematische Formulierung von Naturgesetzen. Hochorganisierte Experimente, die die natürliche sinnliche Auffassungsweise des Menschen weitgehend spezialisieren, lehnte Goethe ab, weil er befürchtete, sie könnten die Harmonie zwischen der Natur und dem Menschen, der selbst ein Stück Natur ist, zerstören: "Die Natur verstummt auf der Folter"¹¹⁴⁾.

Seine Erkenntnisweise bezeichnete Goethe als "gegenständliches" oder "anschauliches Denken"¹¹⁵⁾, auch als "exakte sinnliche Phantasie"¹¹⁶⁾. Zu der Ansicht, daß alle Schädelformen der Säugetiere sich aus dem Halswirbel entwickelt haben, gelangte er angesichts des Schädels eines Schafes, den

er bei Venedig fand; die Idee von der Metamorphose der Pflanzen, j.h. von der Entfaltung der botanischen Besonderungen aus einer "Urpflanze", kam ihm in Padua angesichts einer Palme; das "Urphänomen" der Farbenlehre erfaßte er bei einem Blick durch das Prisma¹¹⁷⁾. Er abstrahierte also nicht das gemeinsame Prinzip aus vielen beobachteten Einzelfällen, sondern erkannte es intuitiv angesichts eines einzigen Falles, der für ihn dann typische Bedeutung erlangte. Dieses sein schon auf der Stufe der Anschauung verallgemeinerndes und abstrahierendes, also intuitives Denken ist vor allem einmal biographisch interessant - genauso wie sein auf Vorstellungen zielendes "Verständnis" musikalischer Kunstwerke. Eckermann berichtet (unter dem 12. Januar 1827), wie sich Goethe anstrenge, ein neues Klavierquartett zu "verstehen", bis ihm schließlich ein Allegro die Befriedigung verschaffte, sich etwas vorstellen zu können, nämlich den Hexensabbath auf dem Blocksberg. - Vom "Typus" sprach Goethe zum ersten Mal in der "Metamorphose der Pflanzen" (1790). Er verstand darunter eine flexible Norm, die sowohl die Veränderungen in Betracht zieht, die während des Lebens eines individuellen Organismus vonstattengehen, als auch die Abweichungen, die unter den Individuen einer bestimmten Art oder Gattung vorkommen¹¹⁸⁾. Nur im ersten Stadium seiner biologischen Studien hat Goethe nach einem wirklichen Exemplar der "Urpflanze" gesucht. In der "Metamorphose der Pflanzen" ist davon keine Spur mehr. Er meinte jedoch, der Typus sei tatsächlich die Idee, nach der die schaffende Natur vorgehe. Darüber kam es dann zu der bekannten Auseinandersetzung mit Schiller, in deren Verlauf dieser äußerte: "Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee"¹¹⁹⁾, worunter er als Kantianer einen Begriff verstand, "dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann"¹²⁰⁾. Goethe beharrte jedoch auf der Möglichkeit eines auf Erfahrung beruhenden "allgemeinen Bildes"¹²¹⁾. "Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man", wie er am 8. Juni 1787 an Charlotte von Stein schrieb, "alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch

existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen"¹²²⁾.

Die Natur stellt den Forscher vor die "große Schwierigkeit, den Typus einer ganzen Klasse im allgemeinen festzusetzen, so daß er auf jedes Geschlecht und jede Spezies passe; da die Natur eben nur dadurch ihre Genera und Spezies hervorbringen kann, weil der Typus, welcher ihr von der ewigen Nothwendigkeit vorgeschrieben ist, ein solcher Proteus ist, daß er einem schärfsten vergleichenden Sinne entwischt"¹²³⁾.

Die gedankliche Brücke, die Goethes Theorie der Naturwissenschaft und Theorie der Literatur verbindet, ist der Begriff des "Organismus" als eines Ganzen, das um seiner selbst willen besteht. Schon vor dem Erscheinen von Kants "Kritik der Urteilskraft" (1790) verstand er das Kunstwerk als eine Analogie zum natürlichen Organismus¹²⁴⁾. Die Analogie zwischen Kunst und Natur besteht demnach darin, "daß die höchste und einzige Operation der Natur und der Kunst die Gestaltung (ist), und in der Gestalt die Spezifikation, damit jedes ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe"¹²⁵⁾. Und darin nun zeigt sich die Affinität der Goetheschen Theorie der Naturwissenschaft (mit ihrem Typus-Begriff) und seiner Theorie der Literatur (mit ihrem Symbol-Begriff). Denn was Goethe von der Kunst sagt, nämlich daß sie "auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge (ruht), insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen"¹²⁶⁾, ließe sich in gewisser Weise auch von der Naturwissenschaft sagen, wie sie in seiner Theorie erscheint und deren Erkenntnisweise das "anschauliche Denken" ist.

Die Nähe des literaturtheoretischen "Symbols" zum naturwissenschaftstheoretischen "Typus" wird durch andere Äußerungen Goethes erhärtet: "Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz, das in die Erscheinung tritt"; "das Schöne ist

eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben"¹²⁷⁾.

Ist nicht das Symbol wie der Typus ein in Erscheinung tretendes Naturgesetz? Sind nicht Symbol und Typus beide "über die Natur" - "indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt, und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden"¹²⁸⁾. Oder ist das Symbol "über die Natur" im Sinne Kants? Beruht es zwar auf "Schaffung einer anderen Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt", und geht aber "über die Erfahrungsgrenze hinaus" und hat nur "den Anschein einer objektiven Realität"¹²⁹⁾. Ist es "Darstellung ästhetischer Ideen"?

Man kann schwer sagen, wo in der Geschichte des klassischen deutschen Idealismus von Kant bis Hegel der zum Verständnis des Goetheschen Symbol-Begriffs notwendige Begriff der "Idee" einzuordnen wäre. Daß Goethe die "Unaussprechlichkeit" und "Unerforschlichkeit" der in ein symbolisches Bild verwandelten Idee betont, läßt an Kants "ästhetische Idee" denken. Ist die Symbolik "Ausdruck ästhetischer Ideen"? Oder herrscht in ihr "völlige Indifferenz" des Besonderen und des Allgemeinen im objektiv-idealistischen Sinne?¹³⁰⁾ (Solger: "Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es ist das wirklich, was es bedeutet, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol ist also immer selbst wahr, kein bloßes Abbild von etwas Wahrem"¹³¹⁾).

Kant ging an das Problem, was das Ästhetische ist, von der Seite des ästhetischen Urteils heran. "Urteilkraft überhaupt ist das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilkraft, welche das Besondere darunter subsumiert... bestimmend. Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urteilkraft bloß reflektierend"¹³²⁾. Das ästhetische Urteil ist reflektierend: es hängt ab "von der Reflexion über einen Gegenstand, die zu irgendeinem Begriffe (unbestimmt welchem) führt"¹³³⁾. Der ästhetisch Urteilende spricht, "als ob Schönheit eine Beschaffenheit des

Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntnis desselben ausmachend) wäre; ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält...¹³⁴⁾. Denn er bezieht sich gar nicht "auf das Erkenntnisvermögen, sondern auf das Gefühl der Lust und Unlust für jedes Subjekt"¹³⁵⁾: "Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen".¹³⁾ Und doch will das Geschmacksurteil allgemeingültig sein. Um zu erklären, wie das Geschmacksurteil, ohne auf Begriffe vom Objekt gegründet zu sein, doch allgemeingültig sein wollen kann, sagt Kant: "Das Geschmacksurteil gründet sich doch auf einem, obzwar unbestimmten, Begriffe (nämlich vom übersinnlichen Substrat der Erscheinungen)"¹³⁷⁾.

Im Hinblick auf diesen unbestimmten Begriff hat Kant Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den "Ausdruck ästhetischer Ideen" genannt¹³⁸⁾. Unter einer ästhetischen Idee verstand er "diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann... Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann"¹³⁹⁾. Wie die Vernunftidee "indemonstrabel" ist, so ist die ästhetische Idee "inexponibel": "Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann. Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff (vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann"¹⁴⁰⁾.

Der kunstphilosophische Symbol-Begriff geht an jener Stelle in den Typus-Begriff über, wo der bloße "Ausdruck ästhetischer Ideen" im Sinne Kants aufhört und "die Existenz der Idee selbst... in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit" im objektiv-idealistischen Sinne anfängt. Da wir im Zusammenhang mit

Belinskijs Theorie der "philosophischen Kritik" ohnehin auf die Bedeutung Hegels für den Typus-Begriff, wie er dann in der am realistischen Literaturprogramm orientierten Literaturkritik des 19. Jh. üblich geworden ist, eingehen werden, können wir hier vorläufig abbrechen.

9. Die "Mimesis" und das Allgemeine

Ein beherrschender Gesichtspunkt für die griechischen Philosophen, denen zuerst die Kunst als ein besonderer Erfahrungs- und Tätigkeitsbereich zwischen primitiver Religion und Philosophie bewußt wurde, war der Wahrheitsanspruch, den von den Künsten vor allem die Dichtkunst erhob. Platon verneinte ihn, Aristoteles bejahte ihn, beide gingen davon aus, daß Dichtkunst "mimesis" sei.

Das griechische Wort "mimesis" war ursprünglich mit der Vorstellung des Tanzes verbunden, nämlich des Tanzes als einer Einheit von Gestik, Rhythmus, Melodie und Sprache. "Mimeisthai" hieß primär "durch Tanz zur Darstellung bringen". Die Pythagoreer gründeten auf diesen Begriff eine Lehre vom menschlichen Ausdruck; für sie bedeutete "mimesis" etwa "Ausdruck durch nachahmende Darstellung"¹⁴¹⁾. Das Wort konnte allerdings auch eine engere Bedeutung haben, und zwar die der "imitatio", der "Nachahmung". Laut Xenophon hat Sokrates das Wort in diesem Sinne gebraucht und die Malerei als eine "Nachbildung des Gesehenen" bezeichnet¹⁴²⁾.

Von Platon wurde der Begriff der "mimesis" nur jeweils dialektisch bestimmt, nie aber logisch definiert. Jedenfalls führte ihn der Begriff zu einer Verurteilung der Dichtkunst. Indem er den Gattungsbegriff von der causa cognoscendi zur causa essendi erhob, verlegte er das wahre Sein der Dinge ins Reich der ewig gleichen Ideen jenseits der sich ständig wandelnden Wirklichkeit. Der Philosoph kann sich die ewigen Ideen erinnern. Der Dichter hingegen ahmt, indem er die Dinge nachahmt, nur flüchtige Erscheinungen nach, ohne ihr gleichbleibendes Wesen zu kennen. Er bringt auf diese Weise nur Kopien von Kopien hervor. Denn

sind die Dinge nur die Schatten der Ideen, so sind seine Werke nur Schatten von Schatten¹⁴³⁾.

Aristoteles, der das wahre Sein nicht mehr jenseits der sich ständig wandelnden Erscheinungen suchte, sondern als das sich in den Erscheinungen selbst entfaltende Wesen auffaßte, rehabilitierte die Dichtkunst als "mimesis" durch einen Vergleich mit der Geschichtsschreibung. Er mag an Herodot oder Thukydides gedacht haben, als er sagte, die Geschichtsschreiber berichteten von Dingen, die zwar durch Raum und Zeit verknüpft seien, aber häufig in keinerlei notwendigem Zusammenhang miteinander stünden. Die Dichter stellten demgegenüber nicht nur dar, was geschehen ist, sondern auch "was geschehen könnte und möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit... Darum ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen. Das Allgemeine besteht darin, darzustellen, was für Dinge Menschen von bestimmter Qualität reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit; darum bemüht sich die Dichtung und gibt dann die Eigennamen bei"¹⁴⁴⁾. Der Dichter kann auch tatsächlich Geschehenes berichten. "Denn wirklich Geschehenes kann zuweilen den entsprechen, was wahrscheinlich und möglich gewesen wäre..."¹⁴⁵⁾. Er kann sogar Unmögliches darstellen, wenn er wahrscheinlich ist, d.h. wenn es entweder der Wahrscheinlichkeit des ganzen Kunstwerks dient oder die Menschen zeigt, wie sie sein sollen, oder aber vom Unbegreiflichen handelt, wie es die allgemeine Meinung verlangt ("das gilt etwa für das, was die Götter betrifft"). "In der Dichtung als solcher ist das Unmögliche, aber Wahrscheinliche vorzüglicher als das Mögliche, das unglaublich ist"¹⁴⁶⁾. Zufälligkeiten können dann angebracht sein, wenn sie sinnvoll zu sein scheinen, "so wie etwa die Statue des Mitys in Argos jenen erschlug, der am Tod des Mitys schuld war"¹⁴⁷⁾.

Die Dichtung als "mimesis" wird also durch den neuen philosophischen Zusammenhang, in den sie gestellt wird und der das Wesen als immanent setzt, rehabilitiert. Ihr wird eine Allgemeinheit zugesprochen, die sie der Geschichtsschreibung in den Augen der Philosophie überlegen macht. Indem sie handelnde Menschen nachahmt, stellt sie nicht nur Tatsächliches, sondern das Mögliche dar, das mit Notwendigkeit geschieht, Zufälliges und Unmögliches dann, wenn es wahrscheinlich ist. Auf diese Weise stellt die Dichtung "eher das Allgemeine" dar "und gibt dann die Eigennamen bei". Damit hatte Aristoteles schon in groben Zügen eine Theorie vom Typischen in der Literatur entworfen: vom Typischen als einer Verallgemeinerung in der Form des Einzelnen.

Der Begriff der "Nachahmung der Natur", der in der klassizistischen Poetik an die Stelle der "mimesis" trat, ist häufig in einem illusionistischen Sinne aufgefaßt worden, - auch in der klassizistischen Poetik selbst. Häufig begründete man - wie Castelvetro in seinem Kommentar zur aristotelischen Poetik von 1570 und D'Aubignac in seiner "Pratique du Théâtre" von 1669 - auf diese Weise die Regel von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung im Drama¹⁴⁸⁾. Dasselbe illusionistische Argument hat man dann allerdings auch wieder gegen die (durchschaute) Konventionalität der klassizistischen Dramaturgie vorgebracht. In diesem Sinne ließ beispielsweise Diderot in "Les bijoux indiscrets" (1748) jemanden sagen: "La perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même"¹⁴⁹⁾. Gegen diese illusionistische Auffassung der "Nachahmung der Natur" hat man mit Recht eingewendet: "Die bloße Nachahmung wäre entschieden unfähig, über das Naturvorbild hinauszugelangen; das höchste Ziel, das sie sich stecken kann, ist das, dasselbe zu erreichen. Da es aber niemals zwei ganz gleiche Dinge gibt, so muß

jede Reproduktion hinter dem Original zurückbleiben..."¹⁵⁰⁾.
 Es war deshalb nur konsequent, daß Černyševskij, der die
 Ästhetik auf einen solchen Vergleich der Kunst mit der
 Wirklichkeit gründen wollte, die Kunst als ein "Surrogat
 der Wirklichkeit" bewertet hat¹⁵¹⁾.

Die illusionistische Assoziation, die der Ausdruck "Nachahmung
 der Natur" erweckt, mußte immer wieder abgewehrt werden. Be-
 zeichnend dafür ist der Titel einer Schrift J.E. Schlegels
 von 1745; er lautet: "Abhandlung, daß die Nachahmung der
 Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse"¹⁵²⁾.
 Nicht in der Illusion, die die Nachahmung erzeugt, sah die
 klassizistische Poetik in der Regel den Wert, den das sprach-
 liche Kunstwerk als eine "Nachahmung der Natur" darstellt,
 sondern in der logischen Struktur der Nachahmung - in ihrer
 Allgemeinheit. "Nachahmung der Natur" bedeutete nämlich
 Nachahmung der allgemeinen Natur der Dinge. So verlangte der
 Aufklärer Dr. Samuel Johnson (1709-84), den wir hier als
 Beispiel anführen wollen, obwohl er in einigen anderen Punkten
 den Klassizismus hinter sich gelassen hatte, vom Schrift-
 steller "just representations of general nature"¹⁵³⁾. "The
 business of the poet is to examine, not the individual, but
 the species..."¹⁵⁴⁾. Die allgemeine Natur wurde dabei von
 ihm als vernünftig aufgefaßt ("reason and nature are always
 the same"), und die allgemeine Natur auch des Menschen als
 immer gleichbleibend ("human nature is always the same")¹⁵⁵⁾.

Plutarch hat gesagt, "etwas schön und etwas Schönes nachahmen"
 sei nicht dasselbe. Die Nachahmung aber sei schön durch ihre
 "Wahrscheinlichkeit"¹⁵⁶⁾. Diesen Standpunkt teilte im großen
 und ganzen die klassizistische Poetik. Wir wollen hier nicht
 darauf eingehen, welche aus der Natur und der mit ihr iden-
 tischen Vernunft abgeleiteten, in Wirklichkeit jedoch kon-
 ventionellen Beschränkungen der Art und Weise und des Gegen-
 stands der poetischen Darstellung die Konzeption von der
 wahrscheinlichen Nachahmung der allgemeinen Natur implizierte.
 Es sei nur an die Begriffe "bienséance" und "poetic justice"

erinnert. Wichtig in unserem Zusammenhang ist etwas anderes.

Der klassizistischen Norm der Allgemeinheit als einer bestimmten logischen Struktur der nachahmenden Darstellung erwuchs im Zeitalter der Aufklärung eine Opposition, nämlich die empirisch-psychologische Richtung in der Ästhetik. Diese wollte die Wirkung des Kunstwerks auf das Publikum zum ästhetischen Kriterium machen. So hat sich beispielsweise Dubos, der zu dieser Richtung gezählt werden muß, in seinen "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" von 1719 gegen das Bestreben, den ästhetischen Wert des Kunstwerks aus Begriffen zu deduzieren, mit folgender Begründung gewandt: "Das höchste Verdienst eines Gedichts oder eines Gemäldes besteht darin, uns zu gefallen; und alle Menschen erkennen mit Hilfe der inneren Empfindung, ohne die Regeln zu kennen, ob die Werke der Kunst dieses Ziel erreichen"¹⁵⁷). Im Hinblick auf die Intensität des Gefühls beim ästhetischen Rezeptionen verlangte die daraus gefolgerte Poetik statt Allgemeinheit gerade Besonderheit des nachahmend Dargestellten. Man berief sich dabei auf die fälschlicherweise Longinus zugeschriebene Schrift "De sublimitate" und auf Quintilians "Institutio oratoria" und den darin propagierten Begriff des "Bildes". Darin wurde vom Redner wie vom Dichter die Fähigkeit verlangt, "uns die fernliegenden Gegenstände mit so großer Genauigkeit vorzustellen, daß wir glauben, sie vor unseren Augen zu haben", denn starke Gefühle könnten nicht ohne weiteres, sondern nur durch Bilder mobilisiert werden¹⁵⁸).

Auch Johnson kannte diesen Begriff. Er definierte "Bilder" (images) als "representations in writing: such descriptions as force the image of the thing described upon the mind"¹⁵⁹). Die von der Gefühlswirkung des Kunstwerks ausgehende Auffassung von den "images, which are the life of poetry", stand jedoch im Widerspruch zu seiner Konzeption der "just representations of general nature". Sie wurde - gegen Johnson -

von Home, Campbell, Blair, Ogilvie u.a. vertreten. Man empfahl, "to avoid as much as possible abstract and general terms. Such terms, similar to mathematical signs, are contrived to express our thoughts in a concise manner; but images, which are the life of poetry, cannot be raised in any perfection but by introducing particular objects". Man sagte: "Nothing can contribute more to enliven the expression, than that all the words employed be as particular and determinate in their signification, as will suit with the nature and the scope of the discourse. The more general the terms are, the picture is the fainter; the more special they are, it is the brighter". Und: "It will sometimes have a considerate effect in enlivening the imagery, not only to particularize, but even to individuate the object presented to the mind"¹⁶⁰).

Im 19. Jh. war es allgemein üblich, im Hinblick gerade auf die individuelle oder allgemeine Charakterisierung der handelnden Personen des Dramas Shakespeare den französischen Klassizisten gegenüberzustellen, um die Klassizisten dadurch herabzusetzen. Man dachte dabei vor allem auch an die theophrastischen Charaktere. Theophrastos (370-287), der Nachfolger Aristoteles' in der peripatetischen Schule (dem Lyceum), illustrierte durch seine "Charaktere" die peripatetische Ethik. Die Charaktere stellten Abweichungen vom Ideal des Weisen dar. Theophrastos ging von der Definition eines Lasters aus, um dann einen Vertreter dieses Lasters zu schildern. Nachdem 1592 von Casaubon eine Übersetzung der "Charaktere" erschienen war, wurde die Charakterskizze Mode. Die ethische Charakterologie Theophrasts verband sich dabei mit der medizinisch-psychologischen Lehre von den "humours". Am bekanntesten wurden "Les caractères" von La Bruyère (1688)¹⁶¹).

Der Ausdruck "Typus" bekam in solchem Zusammenhang nicht selten einen literaturästhetisch negativen Sinn. Man sagte, die handelnden Personen des klassizistischen Dramas seien bloß allgemeine Typen, keine individuellen Menschen. Dieser

Auffassung kam die Charakterkomödie Molières entgegen, als deren Vorbild das volkstümliche Stegreiflustspiel der Commedia dell'arte mit seinen zum Teil noch aus der Atellane übernommenen feststehenden Typen gelten kann. So äußerte beispielsweise Puškin: "Die von Shakespeare geschaffenen Personen sind nicht, wie bei Molière, Typen einer bestimmten Leidenschaft, eines bestimmten Lasters; sondern lebendige, von vielen Leidenschaften und vielen Lastern erfüllte Wesen; die Umstände entfalten vor den Augen der Zuschauer ihre vielseitigen und verschiedenartigen Charaktere"¹⁶²). Dieser antiklassizistische Gemeinplatz samt seinem abwertenden Typus-Begriff kann von der Literaturwissenschaft in dieser Form nicht ohne weiteres akzeptiert werden. Er spiegelt zwar ganz gewiß eine literaturgeschichtlich bedeutsame Tatsache wider. Aber er läßt allzu leicht vergessen, daß auch der dem literarischen "allgemeinen Typus" gegenübergestellte literarische "individuelle Mensch" eine historisch zu verstehende literarische Konvention ist.

In diesem Zusammenhang müssen andere Versuche erwähnt werden, die - neben der Shakespeare-Renaissance im 13. Jh. - die klassizistische Auffassung vom literarischen Charakter in Frage stellten, ihn zumindest differenzierter sahen. Als Aristoteles davon sprach, die Dichter stellten "eher das Allgemeine" dar und fügten "dann die Eigennamen" bei, dachte er in erster Linie nicht an die Darstellung von Charakteren, sondern an die Darstellung von handelnden Menschen (die als solche dann möglicherweise ihren Charakter offenbaren). In der Poetik der Neuzeit verlagerte sich das Interesse auf den Charakter. Im 84. bis 95. Stück der "Hamburgischen Dramaturgie" (1767/8) hat sich Lessing mit diesem Thema auseinandergesetzt, indem er sich auf Diderot (und Richard Hurd) bezog.

Wir lassen die schwierige Frage beiseite, wie sich Diderots ästhetische Ansichten entwickelt haben. In diesem Zusammenhang geht es um zwei Schriften, die er seinen Dramen "Le

fils naturel" und "Le père de famille" als "Entretiens sur le fils naturel" (1757) und "Discours sur la poésie dramatique" (1758) beifügte. In diesen Schriften setzte er sich theoretisch für das - von ihm selbst auch praktisch-literarisch geförderte - bürgerliche Drama ein (le drame bourgeois)¹⁶³⁾, indem er es als eine eigenständige Gattung zwischen Tragödie und Komödie verteidigte. Diderot stellte sich auf den Standpunkt der aristotelischen Poetik, was den Vergleich von Geschichtsschreibung und Dichtung anbelangt ("le but de la poésie est plus général que celui de l'histoire"¹⁶⁴⁾, differenzierte jedoch diesen Standpunkt hinsichtlich der Gattungen, indem er sagte: "Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus... Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme: c'est ou Régulus, ou Brutus, ou Caton: et ce n'est point un autre. Le principal personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes"¹⁶⁵⁾. Dem bürgerlichen Drama stellte er dagegen die Aufgabe, "les conditions de l'homme à substituer aux caractères". Als Beispiele für "conditions" führte er d e n Richter, Schriftsteller, Philosophen, Kaufmann, Rechtsanwalt, Politiker, Bürger, Beamten, Bankier, adliger Grundbesitzer und Verwalter, d e n Vater, Gatten und Bruder an. (Seine Begründung dafür war allerdings seltsam: es gebe, sagte er nämlich, nur etwa ein Dutzend ausgeprägter komischer Charaktere, nicht mehr, und diese seien literarisch schon verbraucht). "Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir

de base à l'ouvrage"¹⁶⁶⁾. Indem Diderot dem Dramatiker so die Aufgabe stellte, die Charaktere durch "les conditions" zu ersetzen, fügte er sogar noch hinzu: "peut être dans tous les genres"¹⁶⁷⁾.

Ebenso wie Diderot sprach auch der von Lessing erwähnte Richard Hurd der Tragödie den individuellen und der Komödie den generellen Charakter zu: "The Avare of Moliere is not so properly the picture of a covetous man, as of covetousness. Racine's Nero, on the other hand, is not a picture of cruelty, but of a cruel man". Seine Begründung dafür war, daß der Komödie eine erdichtete, der Tragödie eine wahre Begebenheit angemessener sei. Aber auch er verließ keineswegs den Boden des aristotelischen Vergleichs von Geschichtsschreibung und Dichtung¹⁶⁸⁾. Auf diese Weise ergaben sich bei ihm wie bei Diderot - wie Lessing feststellte - zwei verschiedene Begriffe des "Allgemeinen": das Allgemeine in der Komödie (im Unterschied zur Tragödie) und das Allgemeine in der Dichtung überhaupt (im Unterschied zur Geschichtsschreibung). "In der ersten Bedeutung", schreibt Lessing, "heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man das, was man an mehreren oder allen Individuis bemerkt hat, zusammennimmt; es heißt mit einem Worte, ein überladener Charakter; es ist mehr die personifizierte Idee eines Charakters als eine charakterisierte Person. In der anderen Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte, ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist". Und Lessing stellte die Frage: "Wie ist es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich sein kann?"¹⁶⁹⁾.

Diese differenzierten Auffassungen vom literarischen Charakter zielen auf eine poetische Synthese des Allgemeinen und des Besonderen. Sie lassen zumindest den unfruchtbaren Streit um Allgemeinheit o d e r Besonderheit hinter sich ¹⁷⁰⁾.

Neben dem abwertenden Gebrauch im anticlassizistischen Gemeinplatz war es im 19. Jh. andererseits auch allgemein üblich, den Ausdruck "Typus" der "bloßen Photographie" oder "Kopie", dem "bloßen Porträt" gegenüberzustellen. In diesem Zusammenhang hatte er natürlich einen literaturästhetisch positiven Sinn. Er war - und zwar schon bevor die "Naturalisten" (im engeren Sinne) ihr Programm vorgebracht hatten, also schon vor Zolas Vorwort zu "Thérèse Raquin" von 1868 - gegen den Popanz des "Naturalismus" (im weiteren Sinne) gerichtet, wie ihn Schiller im Vorwort zur "Braut von Messina" 1803 zuerst bestimmt hat. Sowohl im Hinblick auf den anticlassizistischen als auch den antinaturalistischen Gemeinplatz muß festgestellt werden: literaturprogrammatische Terminologien sind selten literaturwissenschaftlich brauchbar. Nahezu jedesmal, wenn ein neues Literaturprogramm formuliert wird, wird beansprucht, was der Symbolist Brjusov, indem er sagte: "Im Symbolismus hat die Poesie zuallererst ihr Wesen erkannt"¹⁷¹⁾, für seine literarische Richtung, den Symbolismus, beansprucht hat. Und indem man so das eigene Literaturprogramm zum Wesen der Literatur überhaupt erhebt, beschreibt man die literarischen Stile, von denen man sich absetzt, - seien es nun wirkliche oder nur Popanze - ausschließlich negativ (häufig sogar als "unkünstlerisch"). Die Literaturwissenschaft dagegen, die in ihrem systematischen Teil eine literaturästhetische Axiologie ist, beschreibt die verschiedenen literarischen Stile notwendig literaturästhetisch positiv. Denn sie beschreibt in jedem Falle sprachliche Kunstwerke, und sprachliche Kunstwerke sind "Strukturen von Normen"¹⁷²⁾.

Der antinaturalistische, literaturästhetisch positive Typusbegriff, wie er beispielsweise von Belinskij und Dobroljubov in Rußland, von Otto Ludwig in Deutschland und von anderen Theoretikern des realistischen Literaturprogramms im 19. Jh. verstanden wurde, bedeutete gegenüber dem anticlassizistischen, literaturästhetisch negativen Typusbegriff die Darstellung eines durchaus individuellen Charakters. Dieser Begriff, der

aus der objektiv-idealistischen Kunstphilosophie stammt, war ein Topos des realistischen Literaturprogramms, ohne daß dies dabei allerdings immer (wie noch bei Otto Ludwig) einen objektiv-idealistischen Hintergrund gehabt hätte. Sogar überwiegend löste sich der Begriff aus seinem ursprünglichen philosophischen Zusammenhang und nahm den Charakter eines objektiv-idealistischen Fossils im Bewußtsein einer positivistischen Zeit an. Erst die Theoretiker des "sozialistischen Realismus", vor allem Georg Lukács, haben den ursprünglichen kunstphilosophischen Zusammenhang des Typus-Begriffs wieder aktualisiert und ihn dialektisch-materialistisch "aufzuheben"versucht.

Um den Typus-Begriff, wie er im realistischen Literaturprogramm des 19. Jh.s erscheint, zu charakterisieren, führen wir als Beispiel einige Äußerungen Otto Ludwigs an (die noch einen objektiv-idealistischen Hintergrund haben). (Von dem vom objektiven Idealismus bei Belinskij zum Teil und bei Dobroljubov ganz losgelösten Typus-Begriff und der Theorie des "sozialistischen Realismus" wird noch ausführlich die Rede sein). Für Otto Ludwig entsteht der Typus aus einem "steten Verbesondern des Allgemeinen und Verallgemeinern des Besonderen": "Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß im Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört"¹⁷³). Als Vorbild führt er - wie das so üblich war - Shakespeare an, dessen dramatische Figuren nicht - wie bei den Klassikern - nur "Charaktere", sondern zugleich auch "Persönlichkeiten" seien¹⁷⁴). Jede von ihnen sei ein "individualisierter Typus"¹⁷⁵).

Die "poetische Wahrheit", von der Otto Ludwig spricht, besteht in der Typik. "Die poetische Abstraktion geht auf den Typus, wie die philosophische auf die Idee"¹⁷⁶).

Statt von Typik redet Otto Ludwig deshalb auch von "Idealität". Er erwog für sein Literaturprogramm den Namen "idealistischer

Realismus" (entschied sich dann allerdings für "poetischen" oder "künstlerischen Realismus")¹⁷⁷⁾. Um jedoch den objektiv-idealistischen Charakter seines Literaturprogramms zu unterstreichen, grenzte er es ausdrücklich gegen den "subjektiven, falschen Idealismus" ab, den er in Schillers Werk verkörpert fand. "Der wahre ideale Dichter stellt in seinem Stoffe die Idee dar, d.h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt". In diesem Sinne sagt er: "Schillers Charaktere sind selten ideal, d.h. künstlerisch ideal"¹⁷⁸⁾.

Andererseits schließt natürlich der "poetische Realismus" (und seine Typik oder Idealität) den "naturalistischen Realismus" aus¹⁷⁹⁾: "Die Poesie gründet sich auf Nachahmung; aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg"¹⁸⁰⁾. Die Nachahmung ist zusammenfassend und steigernd, so daß das Typische "die Zusammenfassung vieler Züge", "ein geistig konzentriertes Phantasiegebilde" ist¹⁸¹⁾: "Wie es aus vielen einzelnen, besonderen Erfahrungsquellen genommen ist, so muß das Mannigfaltige vieler einzelner Fälle zusammengestellt werden, um diesen Typus in eine Anschauung zu pressen". Der Dichter "darf, der Tragiker muß sogar seinen typischen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zusammenfaßt, ausgehen. Denn er braucht einen Abschluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andere, oft durch das verschiedenartigste modifiziert oder gar verschlingt"¹⁸²⁾.

Viele Wege führen zur Kategorie des "Typischen" in der Ästhetik. Deren Ausgangspunkte sind die unterschiedlichsten Denkmotive. Die Kategorie selbst ist immer nur im Zusammenhang bestimmter Philosophien zu verstehen - was es übrigens so schwierig macht, die Kategorie in die Literaturwissenschaft zu übernehmen. Oft ist der philosophische Zusammenhang verwischt und kaum noch zu rekonstruieren. Wir konnten diese Verflochtenheit der Kategorie in die verschiedenen Philosophien nur andeuten und beanspruchen in keiner Weise, einen systematisch kritischen Überblick über die Problemgeschichte gegeben zu haben. Immerhin können diese Andeutungen als Hintergrund des im folgenden Dargestellten zur Verständlichkeit beitragen.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Grammatika russkogo jazyka. Bd. 1. AN SSSR. Moskva 1953, S. 342.
- 2) Da nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Wissenschaft das Typische in der Wirklichkeit widergespiegelt wird, ergibt sich ein kompliziertes Geflecht von Beziehungen zwischen der ontologischen, logischen und ästhetischen Kategorie des "Typischen".
- 3) Vgl. G.I. Kunicyn: O partijnosti i tipičeskom v literature. In: Partijnost' literatury i problemy chudožestvennogo masterstva. Moskva 1961, S. 19.
- 4) Um das literaturwissenschaftlich Typische handelt es sich beispielsweise bei L. Anceschi: "A Debate on 'literary types'", Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1955/6) S. 321-32; Aleksandr Konstantinovič Voronskij: Literaturnye tipy. 2. Aufl. Moskva 1927; F. Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien, Stuttgart 1963. (= Wiener Beiträge zur englischen Philologie. 53.) So zeichnet Voronskij etwa literarische Porträts von sowjetischen Schriftstellern, die er in bezug auf die eine oder die andere Richtung in der sowjetischen Literatur für typisch hält.
- 5) Vgl. N(ikolaj) G(avrilovič) Černyševskij: Ėstetika i literaturnaja kritika. Izbrannye stat'i. Hrsg. v. B.I. Bursov. Moskva, Leningrad 1951, S. 408.
- 6) Zit. nach Alfred Baeumler: Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. Bd. 1. Halle 1923, S. 213 ff.
- 7) Ebenda S. 208.
- 8) Zur selben Zeit etwa forderte J.J. Breitinger eine "Logik der Phantasie", G.B. Bilfinger eine "Logik der niederen Seelenkräfte". Vgl. Friedrich Kainz: Vorlesungen über Ästhetik. Wien 1948, S. 66 f.
- 9) Vgl. zu diesem Abschnitt Benedetto Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte. Übers. v. H. Feist und R. Peters. Tübingen 1930. (= Croce: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung. Hrsg. v. H. Feist, 1. Reihe: Philosophie des Geistes, Bd. 1), S. 216; Bernard Bosanquet: A History of Aesthetic. London 1892, S. 133; Kainz: Vorlesungen über Ästhetik, S. 66 f.
- 10) So z.B. Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Hrsg. v. Robert Vischer. 2. Aufl. Bd. 1. München 1922, S. 1.

- 11) E. Meumann: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig 1919, S. 3.
- 12) Vgl. L.I. Timofeev u. M.P. Vengrov: Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov. Moskva 1952, S. 167.
- 13) Kainz definiert den weiteren Begriff des "Schönen" als "das ästhetisch Wertvolle", den engeren Begriff als "das ästhetisierte (d.h. sich an einem Gegenstand der ästhetischen Versenkung darbietende) Angenehme" (Vorlesungen über Ästhetik, S. 98 u. 131).
- 14) So z.B. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Neu hrsg. v. Glockner. Stuttgart 1927 ff., Bd. 14, S. 264.
- 15) Darauf, daß es nicht dasselbe ist, "etwas schön und etwas Schönes nachahmen", soll hier nicht eingegangen werden (Plutarch, zit. nach Ernesto Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1962, S. 233 ff.)
- 16) Zit. nach Baeumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 214.
- 17) Ein krasser Fall mag als Beispiel dienen. Er ist charakteristisch für die marxistische Kunsttheorie. P. Goldammer ("Grundlegung einer marxistischen Geschichte der Ästhetik", Aufbau 11 (1955) S. 273) schreibt: "Die Theorie von der künstlerischen Widerspiegelung, der Gestaltung typischer Situationen und Charaktere bestimmt die Kunst als eine der Wissenschaft gleichwertige Methode bei der Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit".
- 18) Jonas Cohn: Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901, S. 7. Er definiert die Ästhetik als die Wissenschaft vom "ästhetisch Wertvollen", "die die besondere Art von Werten zu untersuchen hat, die im Schönen und der Kunst herrschen" (vgl. ebenda S. 7 u. 15).
- 19) Max Weber: Soziologische Grundbegriffe. Tübingen 1960 (=Sonderdruck aus: Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. 4., neu hrsg. Aufl., besorgt von Johannes Winckelmann. Tübingen 1956, S. 1-30), S. 6.
- 20) Vgl. G. Morpurgo-Pagliabue: L'Esthétique contemporaine. Mailand 1960, S. 613.
- 21) Vgl. V. Tomas: "Ducasse on Art and its Appreciation", Philosophy and Phenomenological Research 13 (1952) S. 73 f.
- 22) H.D. Aiken: "Notes on the aesthetic and cognitive", Journal of Aesthetics and Art Criticism 13 (1954/5) S. 393. J.Cohn (Allgemeine Ästhetik, S. 24) sagt dazu: "Es ist überhaupt eine menschliche Eigentümlichkeit, daß dasjenige, was zunächst um eines Anderen willen erstrebt wurde, dann auch für sich selbst Wert erlangt".

- 23) Vgl. Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen.
In: Anthropologische Forschung. Reinbek 1964. (= rowohlts deutsche enzyklopädie. 138), S. 104-126.
- 24) Vgl. S. Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik.
Leipzig 1904, S. 383: "Kunst ist die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete menschliche Tätigkeit".
- 25) Man denke dabei an die "experimentelle Ästhetik" Fechners, an die nachfolgenden psychologischen Untersuchungen des "ästhetischen Verhaltens" einerseits (O. Külpe u.a.) und die "allgemeine Kunstwissenschaft" Dessoirs andererseits. In der deutschen Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, dem amerikanischen Journal of Aesthetics and Art Criticism und der französischen Revue d'Esthétique dokumentieren sich diese Bestrebungen. Vgl. von Th. Munro den Aufsatz "Scientific Methods in Aesthetics" aus dem Jahre 1920, neu abgedruckt in: Towards Science in Aesthetics. New York 1956.
- 26) Zit. nach: "Typus". In: Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854 ff. Bd. 11, 1. Abt., 2. Teil, S. 1961-67.
- 27) In: Nodier: *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*. Bruxelles 1832. Vgl. René Wellek: *Realism in Literary Scholarship*. In: *Concepts of Criticism*. New Haven, London 1964, S. 222-255.
- 28) Zit. nach René Wellek: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830 (A History of Modern Criticism)*. Übers. v. Edgar u. Marlene Lohner. Darmstadt 1959, S. 257.
- 29) Belinskijs erster größerer literaturkritischer Aufsatz, von 1834, trug den Titel "Literaturnye mečtanija", was dem französischen "rêveries littéraires" entspricht.
- 30) Vissarion Grigor'evič Belinskij: *Polnoe sobranie sočinenij*. AN SSSR. Moskva 1953-1959, Bd. 1, S. 295 ff.
- 31) A(leksandr) S(ergeevič) Puškin: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. AN SSSR. Moskva 1956-1959 (2. Aufl.), Bd. 7, S. 516 f.
- 32) Honoré de Balzac: *La comédie humaine. Études de moeurs - Études philosophiques - Études analytiques*. Hrg. v. Marcel Bouteron. Bd. 1. Paris 1949 (= Bibliothèque de la Pléiade. 30), S. 16.
- 33) Ebenda S. 7.
- 34) Ebenda S. 8.
- 35) Ebenda S. 3.
- 36) Ebenda S. 4.
- 37) Ebenda S. 14.

- 38) Vgl. Bosanquet: A History of Aesthetic, S. 114.
- 39) Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Hrsg. v. P. Deussen. München 1911 ff., Bd. 1, S. 217. Ebenso Bd. 1, S. 250 und Bd. 2, S. 428.
- 40) Ebenda Bd. 1, S. 211. Nur die Musik ist nicht "Objektivierung des Willens", nicht "Abbild der Ideen", wie die anderen Künste, sondern "Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind" (Bd. 1, S. 304). Die Musik teilt also nicht die Erkenntnis von Ideen mit, sondern die reine, weil willenlose, Objektivität des anschauenden Erkennens selbst (vgl. Bd. 1, S. 250 f.) Der Gegenpol dazu unter den Künsten ist das Drama.
- Eine ähnliche, die anderen Künste überragende Stellung nahm die Musik auch in der Schellingschen Kunstphilosophie ein: sie selbst sollte "der archetypische Rhythmus der Natur und des Universums" sein (zit. nach Bosanquet: A History of Aesthetic, S. 322 Anm. 1).
- 41) Ebenda Bd. 1, S. 218.
- 42) Ebenda Bd. 1, S. 217.
- 43) Ebenda Bd. 1, S. 263.
- 44) Ebenda Bd. 1, S. 276.
- 45) Ebenda Bd. 1, S. 260. Vgl. Vischer: Ästhetik, Bd. 1, S. 141: Individualität habe in der Pflanzenwelt noch kaum, in der Tierwelt schon mehr, voll und ganz aber erst bei den Menschen Bedeutung. "Die unendliche Eigenheit der Individuen ist auf denjenigen Stufen, wo die Idee nicht als Subjektivität wirklich ist, von geringerer Bedeutung... Dagegen wo die Idee als Seele und höher als Geist wirkt, da steigt in dem Grade, in welchem ein Individuum das Allgemeine seiner Gattung in sich darstellt, die Eigentümlichkeit und umgekehrt..., gewinnt daher das Individuum allgemeine Bedeutung und sticht dadurch von den gewöhnlichen Individuen ab".
- 46) Ebenda Bd. 1, S. 265.
- 47) Ebenda Bd. 1, S. 266.
- 48) Ebenda Bd. 2, S. 485. An einer anderen Stelle (Bd. 1, S. 288) spricht Schopenhauer auch von der Darstellung "bedeutender Charaktere in bedeutenden Situationen" in demselben Sinne, in dem er von dem "Typus der menschlichen Charaktere und Situationen" spricht, - eine Ausdrucksweise, die trotz ihres ahistorischen und idealistischen Sinnes an die Realismus-Definition Friedrich Engels' von 1838 ("außer der Freie des Details die getreue Niedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen") erinnert (vgl. Engels an Margaret Harkness im April 1838, zit. nach Karl Marx und Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hrsg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1950, S. 105).

- 49) Ebenda Bd. 1, S. 288.
- 50) Ebenda Bd. 2, S. 503 f.
- 51) Ebenda Bd. 2, S. 501.
- 52) Ebenda Bd. 2, S. 486.
- 53) Ebenda Bd. 2, S. 428.
- 54) Ebenda Bd. 2, S. 431.
- 55) Ebenda Bd. 2, S. 416.
- 56) Ebenda Bd. 1, S. 276 f.
- 57) Ebenda Bd. 2, S. 415 f.
- 58) Ebenda Bd. 1, S. 261.
- 59) Ebenda Bd. 1, S. 261 f.
- 60) Ebenda Bd. 1, S. 263. Vgl. Bd. 2, S. 477.
- 61) Ebenda Bd. 1, S. 261.
- 62) C.J. Ducasse: "The esthetic object", The Journal of Philosophy 35 (1938)S.324.
- 63) Johannes Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen der Ästhetik. München 1920, S. 13.
- 64) Vgl. Georg Lukács: "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 4 (1956) S. 133-147. Das "Besondere" ist der logische Ausdruck für das Typische.
- 65) Vgl. Johannes Volkelt: System der Ästhetik. 2. Aufl. München 1925-27, Bd. 2, S. 87. In diesem Falle wird jedoch in der Regel versichert, im Typischen erreiche das Ästhetische die höchste Stufe seiner "Wahrheit und Wesenhaftigkeit" (so z.B. Kainz: Vorlesungen über Ästhetik, S. 2 f.)
- 66) Der Grund für diese Ansicht liegt in Hartmanns skeptischer Haltung gegenüber der philosophischen Ästhetik. Er wendet sich ausdrücklich gegen die Annahme, die Ästhetik könne für das ästhetische Verhalten etwas Ähnliches leisten wie die Logik für das erkennende Denken. Die Gesetze der Logik sind allgemeingültig. Die Gesetze des ästhetischen Werts dagegen sind, laut Hartmann, "im Grunde für jedes Objekt andere. Das bedeutet: sie sind individuelle Gesetze... Diese besondere Gesetzmäßigkeit nun entzieht sich grundsätzlich aller philosophischen Analyse". Wenn Hartmann trotzdem allgemeine ästhetische Gesetzmäßigkeiten konstatiert, fügt er sofort hinzu, daß sie keineswegs den jeweils "besonderen ästhetischen Wertgehalt" begründen. Vgl. Ästhetik. Berlin 1953, S. 2 f.
- 67) Ebenda S. 133.
- 68) Ebenda S. 19.

- 69) Ebenda S. 137.
- 70) Vgl. Kainz: Vorlesungen über Ästhetik, S. 548.
- 71) Vgl. G. Treu: "Durchschnittsbild und Schönheit", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 9 (1914) S. 433-448. Dem Aufsatz sind solche Durchschnittsbilder beigelegt.
- 72) Kainz: Vorlesungen über Ästhetik, S. 549.
- 73) Zit. nach Grassi: Theorie des Schönen in der Antike, S. 52.
- 74) Aus "Orator ad Marcum Brutum", zit. ebenda S. 214 f.
- 75) Aus "Epistulae morales ad Lucilium", zit. ebenda S. 227 f.
- 76) Zit. ebenda S. 77 f. u. 195.
- 77) Vgl. K.W. Wimsatt: "The 'Concrete Universal'", PMLA 62 (1947) S. 264.
- 78) Vgl. Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. 9. u. 10. Aufl., besorgt von Erich Rothacker. Tübingen 1921, S. 107.
- 79) Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. G. Lehmann. Stuttgart 1963, S. (45).
- 80) Ebenda S. (44).
- 81) Ebenda S. (47).
- 82) So M. Mendelssohn, zit. nach Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, S. 257.
- 83) Kant: Kritik der Urteilskraft, S. (18).
- 84) Ebenda S. (53).
- 85) Ebenda S. (32).
- 86) Ebenda S. (51).
- 87) Ebenda S. (48).
- 88) Ebenda S. (49).
- 89) Ebenda S. (48).
- 90) Ebenda S. (50). Freie Schönheiten sind dagegen Blumen (zumindest für den Nicht-Botaniker). "Viele Vögel (der Papagei, der Kolibri, der Paradiesvogel), eine Menge Schattiere des Meeres, sind für sich Schönheiten, die gar keinem nach Begriffen in Ansehung eines Zwecks bestimmten Gegenstände zukommen, sondern frei und für sich gefallen". Außerdem zählt Kant Ornamente und "Musik ohne Text" auf.
- 91) Ebenda S. (58 f.)
- 92) Ebenda S. (57).
- 93) Ebenda S. (56).

- 94) Cohn: Allgemeine Ästhetik, S. 174 ff.
- 95) Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, S. 49.
- 96) Zit. nach Bosanquet: A History of Aesthetic, S. 209.
- 97) Zit. nach F. Will: "Blake's Quarrel with Reynolds", Journal of Aesthetics and Art Criticism 15 (1956/7) S. 346. Vgl. Walter J. Hipple: "General and particular in the 'Discourses' of Sir Joshua Reynolds: A study in method", Journal of Aesthetics and Art Criticism 11 (1953) 231-247.
Auch Kant spricht von einem "Ideal der Schönheit". Dieses - "die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens" - sei eine "durch einen Begriff von objektiver Zweckmäßigkeit fixierte Schönheit" und könne "lediglich an der menschlichen Gestalt" erwartet werden. "Nur das, was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er sie von der äußern Wahrnehmung hernehmen muß, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammenhalten, und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurteilen kann: dieser Mensch ist also ein Ideal der Schönheit, so wie die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der Vollkommenheit, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig". Das Ideal der Schönheit ist "der Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen" (Kritik der Urteilskraft, S. (54 ff)).
- 98) Zit. nach H. Glunz: Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum-Langendreer 1937, S. 188 ff. Vgl. ebenda S. 219 ff. Das dreidimensionale allegoretische Interpretationsschema wurde auch von Dante empfohlen und zwar in einem Brief, in dem er sich über seine "Divina Commedia" äußerte (vgl. Bosanquet: A History of Aesthetic, S. 157).
- 99) Zit. nach Wellek, Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 229.
- 100) Vgl. Lessing über die Fabel: "der allgemeine Satz wird durch die Fabel auf einen einzelnen Fall zurückgeführt" (in: Abhandlung vom Wesen der Fabel, 1759; zit. nach Baeumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 222 Anm. 1). Herder: die Fabel überzeuge "sinnlich" durch einen "gegebenen Fall des menschlichen Lebens" von einem "allgemeinen Erfahrungssatz" (in: Über Bild, Dichtung und Fabel; zit. nach Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 2. Berlin 1956 (=Grundriß der germanischen Philologie. 13.2), S. 68). Im "Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen" von 1730 hat Gottsched die Fabel als die "Seele der ganzen Dichtkunst" bezeichnet (zit. ebenda S. 54 f.)

- 101) Baeumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 212.
- 102) Zit. nach Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, S. 218.
- 103) Vgl. Georg Lukács: Ästhetik. Teil I: Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband. Neuwied a.Rh. 1963. (=Werke. Bd. 11), S. 688.
- 104) Vom "Symbolischen" in derartigen Zusammenhängen schrieb Goethe zuerst in einem Brief an H. Meyer im September 1796. Ausführlich entwickelte er den Begriff dann in den "Maximen und Reflexionen" (vgl. Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 3. Berlin 1958, S. 79).
- 105) Zit. nach Jellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 216.
- 106) Vgl. Johannes Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957, S. 22.
- 107) Vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956. (=rowohlts deutsche enzyklopädie. 25.), S. 20.
- 108) V. Sofman, zit. nach Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, S. 33.
- 109) Ju. Fynjanov, zit. ebenda S. 55 und 60.
- 110) Ebenda S. 5.
- 111) Zit. ebenda S. 27.
- 112) Zit. nach Jellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 216.
- 113) "Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Jahresjahre'", Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26 (1952) S. 314.
- 114) An Zelter am 22. Juni 1802; zit. nach Heinrich Henel: "Type and Proto-Phenomenon in Goethe's Science", PMLA 71 (1956) S. 653.
- 115) Zit. ebenda S. 667.
- 116) Zit. nach Georg Lukács: Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe. In: Festschrift für Ernst Bloch. Berlin 1955, S. 223.
- 117) Das "Urphänomen" ist ein letztes, einfachstes Phänomen, das den wenigsten Bedingungen unterworfen ist, nämlich dem Licht, dem Dunkel und einem trüben Medium. Eine helle Fläche, durch ein trübes Medium gesehen, erscheint gelb, eine dunkle - blau; aus der Polarität von Blau und Gelb entfalten sich die anderen Farben. Goethe polemisierte gegen Newton und glaubte, daß man die Prinzipien der Farbenlehre ohne Hilfe der Mathematik, in der bloßen Anschauung finden könne.

- 118) Vgl. Henel: "Type and Proto-Phenomenon in Goethe's Science", S. 654.
- 119) Zit. nach Emil Staiger: Goethe. Bd. 1-3. Zürich, Freiburg i.Br. 1952-59, Bd. 2, S. 114.
- 120) Kant: Kritik der Urteilskraft, S. (240).
- 121) Zit. nach Staiger: Goethe, Bd. 2, S. 113.
- 122) Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hrsg. v. Ernst Beutler. Zürich, Stuttgart 1943-54, Bd. 19, S. 82 ff.
- 123) Zit. nach Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854 ff. Bd. 11, 1. Abt., 2. Teil, S. 1961-67 ("Typus").
- 124) Vgl. seine Besprechung von Karl Philipp Moritz: "Über die bildende Nachahmung der Natur" (von 1788).
- 125) An Zelter am 30. Oktober 1808 (Gedenkausgabe, Bd. 19, S. 566 ff).
- 126) Goethes Kunstschriften. Hrsg. v. Max Hecker. Bd. 2. Leipzig 1920 (=Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe. Bd. 10), S. 61.
- 127) Zit. nach Lukács: Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe, S. 217.
- 128) Goethes Kunstschriften, Bd. 2, S. 137.
- 129) Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft, S. (193).
- 130) Schelling, zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 332.
- 131) Zit. ebenda S. 545. In der deutschen idealistischen Kunstphilosophie bezeichnet keineswegs in jedem Falle der Ausdruck "Symbol" die Einheit von "Inhalt" und "Form". Bei Hegel ist das Symbol eine unvollkommene, für die orientalische Kunstform charakteristische Art des ästhetischen Ideals: der Einheit von Idee und Gestalt. "Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in abstrakter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit in's Bewußtseyn tritt, und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß" (Hegel: Jubiläumsausgabe von Glockner, Bd. 12, S. 116 f.)
- 132) Kant: Kritik der Urteilskraft, S. (XXV f).
- 133) Ebenda S.(11).
- 134) Ebenda S.(18).
- 135) Ebenda S.(23).
- 136) Ebenda S.(25).

- 137) Ebenda S. (237).
- 138) Ebenda S. (204).
- 139) Ebenda S. (192 f.).
- 140) Ebenda S.(240).
- 141) Vgl. H. Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954, S. 119 u. 210.
- 142) Vgl. Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, S. 76 ff.
- 143) Vgl. 10. Buch des "Staates"; R.C. Collingwood: "Plato's Philosophy of Art", Mind 34 (1925) S. 154-172; Richard McKeon: "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", Modern Philology 34 (1936) S.1-35.
- 144) Poetik. Übers. v. Olof Gigon. Stuttgart 1962, S. 39.
- 145) Ebenda S. 40.
- 146) Ebenda S. 70 u. 72.
- 147) Ebenda S. 41. Vgl. den in der Anm. 143 angef. Aufsatz von McKeon.
- 148) Boileau hat in "L'Art Poétique" (1674) dieser Regel folgende Formulierung gegeben:
 "...nous, que la raison à ses règles engage,
 Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Finisse jusqu'à la fin le théâtre rempli".
 (Oeuvres Poétiques. Hrsg. v. M.C. Gidal. Paris o.J., S. 235).
- 149) Oeuvres complètes de Diderot. Hrsg. v. J. Assézat. Paris 1975-79, Bd. 4, S. 284. Einer solchen Auffassung begegnen wir übrigens auch bei dem russischen Dramatiker A. N. Ostrovskij, der gesagt hat: "Damit der Zuschauer zufriedengestellt bleibt, muß er nicht ein Theaterstück, sondern das Leben vor sich haben, muß er voller Illusionen sein, muß er vergessen, daß er im Theater sitzt" (zit. nach G. Abramowitsch: Zum Problem der literarischen Gestalt. In: Fragen der Literaturtheorie. Ein Sammelband. Hrsg. v. L.I. Timofejew. Berlin 1953, S. 159).
- 150) Eduard von Hartmann: Philosophie des Schönen. 2. Aufl. Berlin 1924, S. 505.
- 151) Černyševskij: Estetika i literaturnaja kritika, S. 50 bzw. 44.
- 152) Vgl. Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik, Bd. 2, S. 98.
- 153) Zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 97 Anm. 45.
- 154) Zit. ebenda S. 97 Anm. 33.

- 155) Zit. ebenda S. 95 Anm. 30 u. 31. In diesem Zusammenhang ist besonders die "Dissertation upon poetry", enthalten im 10. Kapitel von "Rasselas" (1759), erwähnenswert. Dort läßt Johnson jemand sagen: "I am afraid it will not be found easy to improve the pastorals of antiquity, by any great additions or diversifications...as poetry has to do rather with the passions of men, which are uniform, than their customs, which are changeable, the varieties, which time and place can furnish, will be inconsiderable". "The first writers took possession of the most striking objects for description, and the most probable occurrences for fiction, and they left nothing to those that followed them, but transcription of the same events, and new combinations of the same images" (zit. nach S. Elledge: "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", PMLA 62 (1947) S. 154). Die Begründung seiner Ansicht von der Allgemeinheit der Dichtung gab für Johnson möglicherweise Shaftesbury (1670-1713) (vgl. Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 99). Dieser führte in "Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour" (1709) aus: "A Painter, if he have any Genius, understands the Truth and Unity of Design; and knows he is even then Unnatural, when he follows Nature too close, and strictly copies Life. For his Art allows him not to bring All Nature into his Piece, but a Part only. However, his Piece, if it be beautiful, and carries Truth, must be a Whole, by it-self, compleat, independent and vithal as great and comprehensive as he can make it. So that Particulars, on this occasion, must yield to the general Design; and all things be subservient to that which is principal; in order to form a certain easiness of Sight; a simple, clear and united view, which would be broken and disturb'd by the Expression of any thing peculiar, or distinct. - Now the Variety of Nature is such as to distinguish every thing she forms, by a peculiar original Character; which, if strictly observ'd, will make the Subject appear unlike to anything extant in the World besides. But this Effect the good Poet and Painter seek industriously to prevent. They hate Minuteness, and are afraid of Singularity; which wou'd make their Images, or Characters, appear capricious and fantastical. The mere Face-Painter, indeed has little in common with the Poet; but, like the mere historian, copies what he sees, and minutely traces every Feature, and odd Mark. 'Tis otherwise with the Men of Invention and Design. 'Tis from the many Objects of Nature, and not from a Particular one, that those Genius's form the Idea of their Work" (zit. nach Elledge: "The Background...", S. 157).
- 156) Aus "Quomodo adulescens poetas audire debeat", zit. nach Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, S. 233 f.

- 157) Zit. nach Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1932, S. 407.
- 158) Zit. nach Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, S. 151 u. 233 ff. Vgl. Elledge: "The Background...", S. 159; Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 122.
- 159) Zit. nach Elledge: "The Background...", S. 174.
- 160) Vgl. H. Home: Elements of Criticism (1762) und G. Campbell: Philosophy of Rhetoric (1776), zit. ebenda S. 177 ff.
- 161) In England J. Hall: Characters of Virtue and Vices (1608), J. Barle: Microcosmography (1628/9) u.a.
- 162) Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Bd. 7, S. 333.
- 163) Das bürgerliche Drama hatte sowohl in England als auch in Frankreich selbst schon Vorbilder. Man denke an die Prosatragödie De la Mottes, an die Comédie larmoyante des Mivelle de la Chaussée, an Voltaires Sittenstücke; an die bürgerlichen Dramen Drydens, Ticklerleys, Otways, Congreves, Farquhars, Lillos u.a.
- 164) Oeuvres complètes de Diderot, Bd. 7, S. 333.
- 165) Ebenda Bd. 7, S. 138.
- 166) Ebenda Bd. 7, S. 150 f.
- 167) Ebenda Bd. 7, S. 161.
- 168) Zit. nach Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Werke. Hrsg. v. A. Wachsman u. F. Wuncker. Leipzig 1836-1924, Bd. 10, S. 173.
- 169) Ebenda Bd. 10, 187.
- 170) Vgl. z.B. die Polemik des Romantikers William Blake gegen Reynolds: "to Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the only Distinction of Merit" (zit. nach Wimsatt: "The 'Concrete Universal'", S. 256.)
- 171) Zit. nach Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, S. 22.
- 172) René Wellek (u.) Austin Warren: Theorie der Literatur. Bad Nauheim vor der Höhe 1959, S. 168.
- 173) Otto Ludwig: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. v. F. Greiner. Leipzig o.J., S. 493.
- 174) Ebenda S. 475.
- 175) Ebenda S. 497.
- 176) Ebenda S. 482.

- 177) Vgl. Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik.
Bd. 4. Berlin 1959, S. 257.
- 178) Zit. ebenda Bd. 4, S. 293.
- 179) Vgl. ebenda Bd. 4, S. 291.
- 180) Zit. ebenda Bd. 4, S. 294.
- 181) Zit. ebenda Bd. 4, S. 295.
- 182) Ludvig: Ausgewählte Werke, Bd. 2, S. 496.

B.

DIE RUSSISCHE LITERATUR -
KRITIK UND DIE THEORIE
VOM TYPISCHEN.

I. "Narodnyj tip". Die "narodnost'" als Inhalt der Typik.

1. Die Anfänge der Literaturtheorie und -kritik in Rußland

Die uns aus der altrussischen Periode überlieferten Schriften über Literatur behandeln Fragen der Rhetorik¹⁾. Soweit man überhaupt von Literaturkritik in der altrussischen, vorpetrinischen Zeit sprechen kann, beschränkt sie sich im großen und ganzen auf die Parteinahme für einen einfachen oder einen ornamentalen Stil (für "prostorečie" oder "krasnorečie"). Auch während nahezu des ganzen 18. Jh.s. blieb die Kritik der Literatur vorwiegend sprachlich-stilistisch, obwohl in diesem Jahrhundert die klassizistische Poetik rezipiert wurde. (Unter den 1752 erschienenen gesammelten Werken Trediakovskijs befanden sich auch die Übersetzungen der "Ars poetica" von Horaz und der "Art poétique" von Boileau). Tatsächlich war auch die von Trediakovskij eingeführte und von Lomonosov mit der Lehre von den drei Stilen so bedeutsam vertretene grammatisch-stilistische Betrachtungsweise für die Entwicklung der russischen Literatur vordringlich. Ein bezeichnendes Beispiel für die "Literaturkritik" jener Zeit ist die Bewertung der Oden Lomonosovs durch Sumarokov. Diese Bewertung bestand darin, daß Sumarokov die Oden in sieben Rubriken einordnete, die von den "strofy prekrasnejšie" bis zu den "strofy, o kotorych ja ničego ne govorju", reichten²⁾.

Quellen für die ersten literaturtheoretischen Begriffe waren die Poetik des sogenannten Schulklassizismus, wie er vor allem auf der Kiever Geistlichen Akademie (wo Feofan Prokopovič 1705 eine lateinische Vorlesung über Poetik hielt) und der Moskauer Slavjano-greko-latinskaja akademija (vorher Ellinoslavjanskaja škola) gelehrt wurde, und später der französische Klassizismus. Man verfolgte die literaturtheoretischen Neuererscheinungen Frankreichs und Deutschlands. In dieser Hinsicht wichtig waren die Akademija nauk (seit 1725),

der Suchoputnyj Šijachetnyj korpus (seit 1732), die Moskauer Universität (seit 1755) und natürlich auch das Studium im westlichen Ausland. Begriffe, wie "pravdopodobie" (Wahrscheinlichkeit), "podražanie prirode" (Nachahmung der Natur), "podražanie obrazcam" (Nachahmung der Vorbilder) und "prijatnost' i pol'za" (das Angenehme und Nützliche), waren also durchaus vertraut. Die Auffassung der Literatur war ausgesprochen didaktisch (man denke an Kantemirs Ansicht von den Aufgaben der Satire und an Sumarokovs Tragödien-Theorie).

Eine gewisse Bedeutung hat in unserem Zusammenhang eine Polemik, in der es um Typ und Prototyp in der Satire ging. Nachdem 1762 Kantemirs Satiren gesammelt erschienen waren, breitete sich das satirische Element in alle Gebiete der Literatur aus. 1769 hatte die Zarin Katharina II. einen Einfall, den sie schon bald wieder bereuen sollte: sie gründete ein satirisches Journal (nanens "Vsjačaja vsjačina"), das sie, wie allgemein bekannt war, selbst leitete, und erwartete andere, ihrem Beispiel zu folgen. Die "Großmutter" "Vsjačaja vsjačina" sollte jedoch keine Freude an ihren "Eckeln" haben, von denen sich Novikovs "Truten" als der unangenehmste erwies. Katharina hatte sich Satire als eine milde Verspottung der menschlichen Schwächen im allgemeinen vorgestellt; ihr Vorbild waren Addisons und Steeles moralische Wochenschriften ("Tatler" 1709-11, "Spectator" 1711-12, "Guardian" 1713). Novikov schlug jedoch einen bissern, gesellschaftskritischen Ton an. Bevor Katharina dazu überging, direkten Druck auszuüben, polemisierte sie dagegen, daß in der Satire Namen genannt werden und der Hohn sich gegen konkrete Personen richtet. Novikov aber, der zwar auch Etiketten, wie "Pravdoljubov", "Čistoserdov" und "Ljubomudrov", wie "Krivosud", "Čužechvat" und "Bezrassud", gebrauchte, verteidigte satirische Porträts von konkreten Personen. Er trat für eine "kritika na lico", und nicht nur "na obščij porok", ein³⁾. Er vertraute darauf: "kritika, pisannaja na lico, po prošestvii mnogich

let obraščcaetsja v kritiku na obščij porok"4). Es wäre sicherlich übertrieben, wollte man die Auseinandersetzung zwischen Katharina und Novikov als eine Aufhebung der klassizistischen Poetik durch Novikov einschätzen, etwa im Sinne der später üblich gewordenen Gegenüberstellung des Shakespeareschen und des klassizistischen Charakters5). Andererseits darf man nicht unterschätzen, welche literaturgeschichtliche Bedeutung die Satire und die damit zusammenhängenden literaturtheoretischen Auseinandersetzungen im 18. Jh. für die realistische Literatur des 19. Jh.s hatten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jh.s trat neben dem grammatisch-stilistischen immer mehr der moralische ("nravoispravitel'nyj") Gesichtspunkt hervor. Von einer Literaturkritik im modernen Sinne, d.h. von einer publizistischen Kritik der Literatur als einer Kunst, kann jedoch erst seit dem Ende des Jahrhunderts gesprochen werden. Noch 1739 mußte sich Kantemir (in der Satire "O vospitanii") darüber beklagen, daß es nicht einmal ein russisches Wort für "critique" gab. Erst 1750 wurde von Trediakovskij in einem zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten Artikel der Ausdruck "kritika" gebraucht. Die Literatur zählte bei Lomonosov noch zu den Wissenschaften ("slovesnye nauki"). Erst der Sentimentalist N. Murav'ev verwandte den Terminus "izjaščie pis'mena" (Belletristik).

Prinzipielle Gesichtspunkte der Ästhetik sind in Rußland zuerst von Karamzin auf die Bewertung der Literatur angewandt worden. Er machte außerdem Kritik (und Bibliographie) zu einer ständigen Rubrik in dem von ihm 1791-92 herausgegebenen "Moskovskij Žurnal". So konnte ihn Belinskij den "Begründer der Kritik in der russischen Literatur" nennen6). Der zentrale Begriff der in der Literaturkritik nun angewandten Ästhetik war der "Geschmack". Karamzin, der in Deutschland bei A. Platner Vorlesungen gehört hatte, verstand unter Ästhetik die "nauka vkusa" (Lehre vom Geschmack): "Sie handelt von der sinnlichen Erkenntnis im

allgemeinen. Baumgarten hat sie als erster als eine selbständige, von den anderen zu unterscheidende Wissenschaft vorgeschlagen, die der Logik die Bildung (obrazovanie) unserer höheren Seelenkräfte, d.h. der Vernunft und des Verstandes, überläßt und sich mit der Besserung (ispravlenie) der Sinne und alles Sinnlichen, d.h. der Einbildungskraft samt ihren Wirkungen, beschäftigt. Mit einem Wort: die Ästhetik lehrt das Schöne genießen". Karamzin selbst war jedoch eher ein Anhänger der empirisch-psychologischen Geschmacksästhetik als der "gnoseologia inferior". Die Literaturkritik sollte eine "Kritik der Schönheiten" sein: "Wo es nichts zu loben gibt, da sagen wir alles, indem wir schweigen". Damit war die schulmeisterlich-normative Kritik überwunden. Karamzin wußte, daß eine sich auf den Geschmack stützende Kritik nicht den Anspruch auf unbedingte Allgemeingültigkeit erheben kann. "Wenn wir Werke des Gefühls und der Einbildungskraft beurteilen, dürfen wir nicht vergessen, daß unsere Urteile einzig und allein auf dem für den Verstand ungreiflichen Geschmack beruhen; daß sie nicht immer endgültig sein können; daß sich der Geschmack der Menschen und der Völker verändert und daß das Vergnügen der Leser aus ihrer heimlichen Sympathie mit dem Autor stammt und nicht dem Gesetz des Verstandes unterliegt"⁷⁾.

Die empirisch-psychologische, auf dem Lust- und Unlustgefühl basierende Geschmacksästhetik, die so zur theoretischen Grundlage der Literaturkritik geworden war, hatte einen ausgesprochen moralphilosophischen Hintergrund. Sie ging auf die englischen Moralphilosophen Shaftesbury, Hutcheson, Home und Ferguson zurück, und auf Sulzer (einen Eklektiker aus der Schule Wolffs, dessen "Allgemeine Theorie der schönen Künste" von 1771-74, ein Lexikon der Ästhetik, in Rußland sehr einflußreich war) - auf Theoretiker, die das Schöne als eine Synthese des sinnlich Angenehmen und des Guten und den Geschmack als das Gefühl für das Schöne ansahen. Dies kam besonders klar bei Žukovskij zum Ausdruck.

"Was", so fragte er, "verlangt vom Dichter seine Kunst? Daß er nicht das moralische Empfinden unmittelbar beleidige". Das bedeutete aber zugleich für Žukovskij, daß die didaktische Auffassung der Literatur falsch sei. "Mag sich der Verstand gegen die Gefühle und Leidenschaften wenden, die der Dichter in uns hervorruft; mag er jenen Ausdruck von Meinungen, die wir unmerklich zusammen mit dem Dichter in uns aufnehmen, als falsch und eingebildet ablehnen..., all das betrifft nicht die Dichtkunst: sie hat allein das Schöne im Auge und wirkt ausschließlich auf das Gefühl ...". Die Kritik sollte demnach ein "auf die Regeln des gebildeten (obrazovannyj) Geschmacks gegründetes, unvoreingenommenes und freies Urteil" sein und der "Verbreitung des (guten) Geschmacks" dienen. "Indem sie wahre Begriffe vom Geschmack verbreitet, bildet die Kritik zugleich das moralische Empfinden (moral'noe čuvstvo)...". Der Kritiker sollte nicht nur ein Moralphilosoph, sondern zugleich auch selbst moralisch gut sein. "Um ein Kunstwerk beurteilen zu können, welches ja nichts anderes ist als eine Nachahmung der Natur, muß man auch den Gegenstand der Nachahmung gut kennen - die Natur", d.h. die menschliche Natur, vor allem - worauf es den Sentimentalisten ankam - das "Herz"⁸⁾.

Seit Karamzin gab es in Rußland Literaturkritik als eine publizistische Institution. Im 19. Jh. wurde sie unter den Bedingungen der zaristischen Zensur immer mehr zum Deckmantel der politisch-ideologischen Opposition und erlangte dadurch eine Bedeutung, die weit über die ästhetische Bewertung der Literatur als Kunst hinausging. Eine Einschätzung dieser Tatsache im Hinblick auf die Entwicklung der russischen Literatur kann nicht eindeutig positiv oder negativ ausfallen. Für die Entwicklung der literaturkritischen Methodik - und dieser abstrakte Gesichtspunkt ist ja in unserem Zusammenhang von Interesse - hatte sie sicherlich eine gewisse Stagnation zur Folge. Der eigentliche Sinn der Literaturkritik, die ästhetische Bewertung der Literatur,

wurde von der Praxis überdeckt, die Interpretation der sprachlichen Kunstwerke für politisch-ideologische Propaganda zum Anlaß zu nehmen. Diese Praxis führte schließlich sogar zur "Zerstörung der Ästhetik" (Pisarev) und damit zum Widerspruch der ausgeübten Literaturkritik und ihres eigentlichen (ästhetischen) Sinns. Auch der Begriff des "Typischen", dessen Inhalt ursprünglich aus der philosophischen Ästhetik des deutschen Idealismus übernommen worden war und dann in das realistische Literaturprogramm (der repräsentativen Darstellung der soziologisch und psychologisch determinierten Wirklichkeit) integriert wurde, verwandelte sich zusehends in ein ästhetisch blindes Vehikel der utilitaristischen, der "Verbreitung richtiger Vorstellungen"⁹⁾ dienenden Interpretation der Literatur. Dies werden wir im Zusammenhang mit der "realen Kritik" Dobroljubovs darstellen. Vorläufig geht es uns noch darum, wie der Begriff des "Typischen" in die russische Literaturtheorie und -kritik Eingang fand.

2. "Narodnost'" und "samobytnost'"

Der Begriff des "Typus" wurde in die russische Literaturkritik übernommen, um anfangs vorwiegend auf einen ganz bestimmten Inhalt bezogen zu werden, nämlich auf die "narodnost' ". "tip" und "narodnost' ", im Terminus "narodnyj tip" in Form-Inhalt-Beziehung stehend, waren mit die wichtigsten theoretischen Vehikel für die entstehende große russische Literatur des 19. Jh.s. Das auch in Rußland von den napoleonischen Kriegen in Bewegung gesetzte Streben nach einer nationalen Kultur erforderte eine ideologische Begründung der narodnost' als eines kulturellen Wertes. Diese Rechtfertigung suchte und fand man in der deutschen Philosophie. "Wir brauchen Philosophie", schrieb 1830 I.V. Kireevskij, "die ganze Entwicklung unseres Geistes erfordert sie. Nur durch sie lebt und atmet unsere Dichtung; sie allein kann unseren

unreifen Wissenschaften Sinn und Zusammenhang geben, und vielleicht wird unser Leben selbst von ihr die Schönheit der Harmonie borgen"¹⁰⁾. Zar Nikolaj I. legte diesem ihm als gefährlich erscheinenden Interesse, wo er konnte, Steine in den Weg. Der deutsche Idealismus verbreitete sich trotzdem sehr schnell unter der russischen "intelligencija" - in den zwanziger Jahren vor allem dank Fürst Odoevskijs "Obščestvo ljubomudrija" (Gesellschaft für Philosophie), in den dreißiger Jahren dank des Stankevič-Kreises, dem auch Belinskij angehörte. Den Ausdruck "narodnost'" finden wir zum ersten Mal 1819 in einem Brief des mit Puškin befreundeten Fürsten P.A. Vjazemskij (1792-1876)¹¹⁾. Vjazemskij definierte den Begriff durch zwei französische, nämlich "populaire" und "national". Und wie es mit ideologisch bedeutsamen Schlagwörtern zu gehen pflegt, wurde die "narodnost'" schnell zum Mädchen für alles. Auf die Literatur angewandt, erfuhr sie ziemlich verschiedenartige Auslegungen. Für die ideengeschichtliche Linie, auf die es uns ankommt und die die Konzeption der "narodnost'" in die des "narodnyj tip" hineinleitet, ist vorerst ein Aspekt wichtig: die nationale Selbständigkeit der russischen Literatur, ihre "samobytnost'" (Eigenständigkeit).

Die russischen Romantiker faßten ihren durch die sogenannten südlichen Poeme Puškins ausgelösten Streit mit den Klassikisten nicht zuletzt als einen Streit um die Frage: "narodnost'" oder Nachahmung der ausländischen Vorbilder? auf. Die Nachahmung der Vorbilder war ein allgemeines Prinzip des Klassizismus. Für die russische Literatur hatte sie darüber hinaus noch die überragende Bedeutung - und das gilt auch noch für die Romantiker -, sich das ABC der konventionellen literarischen Formen anzueignen. Besonders nun durch die Propaganda der Madame de Staël, die in Puškins Umgebung anerkannte Autorität war¹²⁾, hatte sich der Gedanke, daß Literatur Ausdruck des "inneren Lebens der Nation" sei, der Gedanke, mit dem Friedrich Schlegel seine "Geschichte der

alten und neuen Literatur" begonnen hatte¹³⁾, in Europa verbreitet. "Literatur sollte der Ausdruck des Charakters und der Meinungen eines Volkes sein", schrieb Vjazemskij. "Wenn man die Bücher ansieht, die in unserem Land gedruckt werden, könnte man schließen, wir hätten entweder keine Literatur oder wir hätten weder Charakter noch Meinungen". Der inhaltliche Gegensatz zwischen Klassik und Romantik, wie ihn die Brüder Schlegel in Abwandlung der Schillerschen literaturgeschichtlichen Typologie (von naiver und sentimentalischer Dichtung) entwickelt hatten, blieb für Vjazemskij und die russischen Romantiker im Hintergrund. "Die getreueste Nachahmung der antiken Tragiker im Einklang mit den Regeln, die sie uns durch ihr Beispiel übermacht haben, wäre", laut Vjazemskij, "-sie nicht nachzuahmen; man kann gewiß sagen, daß sie für ihre Werke niemals einen Inhalt gewählt hätten, der ihrem Volk und dessen Denkungsart fremd war"¹⁴⁾.

Typik des Ausdrucks und Typik der Darstellung

Von Belinskij wurde, wenn wir einmal von N.I. Nadeždin absehen¹⁵⁾, die philosophisch begründete Literaturkritik in Rußland eingeführt. Sein erster größerer literaturkritischer Aufsatz, die "Literaturnye mečtanija" (erschienen 1834 in Nadeždins Zeitschrift "Teleskop"), war eine kritische Betrachtung der russischen Literaturgeschichte unter dem Gesichtspunkt der "narodnost". Für Belinskij hatte die russische Literaturgeschichte noch gar nicht angefangen: "Wir haben keine Literatur". Wohl hatte es geniale Einzelne gegeben - Deržavin, Krylov, Griboedov, Puškin-, aber sie hatten keine Geschichte, d.h. keine Literaturgeschichte gemacht¹⁶⁾. Dieses seltsame Urteil war keineswegs nur eine private Schrulle Belinskijs. Es gründete sich vielmehr auf eine Vorstellung, die sehr viele russische Gebildete teilten, nachdem Rußland durch die napoleonischen Kriege in die moderne europäische Geschichte hineingerissen

worden war, die Vorstellung nämlich, daß der russischen Kultur die "narodnost" fehle und daß es ohne "narodnost" eigentlich gar keine Kultur gebe.

"Narodnost" bestimmte Belinskij als "Idee des russischen Lebens". Jedes Volk habe, bedingt von der geographischen Lage, dem Klima, den historischen Umständen, den Formen des häuslichen, gesellschaftlichen und staatlichen Lebens, der Sprache und der Religion, eine bestimmte, nur ihm eigene Art, zu denken und zu fühlen¹⁷⁾. Trotz dieser heterogener Bestimmungen sollte jedes Volk - im Sinne von Herder, Fichte u.a. - eine organische Einheit sein. "Jedes Volk ... spielt in der großen Familie der Menschengattung seine besondere, ihm von der Vorsehung bestimmte Rolle und trägt zur allgemeinen Schatzkammer ihrer Errungenschaften auf dem Gebiet der Selbstvervollkommnung seinen Teil bei; mit anderen Worten: jedes Volk drückt durch sich eine bestimmte Seite des Lebens der Menschheit aus"¹⁸⁾.

Diesen Gedanken schaltete Belinskij in die Schellingsche Kunstphilosophie ein, die er sich damals zu eigen gemacht hatte. Er rechtfertigte ideologisch die "narodnost" in der Literatur als einen Wert, indem er eine Hierarchie konstruierte, in der Künstler, Nation (Volk), Menschheit und absolute Idee ineinander verschachtelt waren. Der geniale Künstler reproduziere die absolute Idee, indem er sein Werk zum "Symbol des inneren Lebens der Nation"¹⁹⁾, "Abdruck der nationalen Physiognomie, Typus des Volksgeistes und des nationalen Lebens"²⁰⁾ mache, und damit zum Symbol, Abdruck und Typus einer organischen Besonderung der Menschheit.

In Rußland hatte nun jedoch Peter I., laut Belinskij, durch seine forcierte Europäisierung Rußlands eine tiefe Kluft zwischen der Masse des Volkes und der oberen Gesellschaftsschicht aufgerissen. "Erstere ist bei ihrem vorherigen groben und halbbarbarischen Leben geblieben ... letztere jedoch ... hat alles Russische vergessen..."²¹⁾.

Das war Belinskijs Begründung für das Fehlen der "narodnost"

und damit wieder für seine Behauptung: "Wir haben keine Literatur". Die "narodnost", die in der russischen Literatur schon vorlag, "die Beschreibung entweder des altrussischen Lebens oder des Lebens des einfachen Volkes", lehnte er als bloße "prostonarodnost" ab²²⁾. Die nationale Physiognomie habe sich vor allem in den niederen Schichten des Volkes bewahrt. Aber weder die Darstellung der Gewohnheiten, Anschauungen und Gefühle des niederen Volkes noch überhaupt "die getreue Darstellung von Bildern des russischen Lebens" könne wahre "narodnost" ersetzen. Denn diese sei "unabhängig von Thema und Gehalt".²³⁾ Wahre "narodnost" bestehe "in der russischen Art, die Dinge zu betrachten"²⁴⁾. Von der Literatur könne keine "narodnost" verlangt werden, meinte Belinskij, solange die russische Nation keine organische Einheit sei. Die Literatur könne nicht selbst die Bedingungen ihrer eigenen Existenz schaffen, denn: "die Dichtung hat kein Ziel außerhalb ihrer selbst"²⁵⁾. Das sei vielmehr die Aufgabe der Aufklärung: "Wir brauchen also keine Literatur, - die wird unabhängig von allen Anstrengungen unsererseits entstehen -, wir brauchen Aufklärung"²⁶⁾.

Der Begriff der "narodnost" hat einen subjektiven und einen objektiven Aspekt: er bedeutet eine geforderte Eigenschaft des "Ausdrucks" einerseits und der "Darstellung" andererseits. In Belinskij's "Literaturnye mečtanija" (und, wie wir sehen werden, auch noch in der "organischen Kritik" Grigor'evs) herrschte eindeutig der subjektive Aspekt vor: der **A u s d r u c k** der "narodnost". Die Betonung des subjektiven Aspekts erklärt sich zum Teil aus der literarischen Polemik gegen eine volkstümelnde, am Sarafan orientierte, die Vergangenheit glorifizierende Richtung in der russischen Literatur. Es gibt aber noch einen wichtigeren, allgemeineren Grund.

Die Literatur ist ein System der Kommunikation, das als solches immer nur aufgrund von sozialen Konventionen funktionieren kann. Im bürgerlichen Zeitalter, das die Kunst als

einen von der Religion unabhängigen Kulturbereich bewertet und die Tatsache der individuellen Produktion von Kunstwerken in einer arbeitsteiligen Gesellschaft als einen mit der Kunst überhaupt notwendig verknüpften Zug ansieht, erlebt den Wandel literarischen Ausdrucks fast ausschließlich als den Bruch eines Individuums mit Konventionen. Dabei wird die auch den Schriftstellern selbst meist nicht bewußte Mühe, die Literatur als ein System der sozialen Kommunikation zu erhalten, leicht übersehen. Die Forderung nach typischem Ausdruck der "narodnost" in der Literatur erklärt sich als eine Funktion des Strebens, die Literatur als ein System der Kommunikation in Rußland überhaupt erst einzurichten²⁷⁾. Diesen Aspekt der Mittelbarkeit, die von der Typisierung ermöglicht wird, hat besonders Sigmund Freud hervorgehoben. Freud betrachtete Kunstwerke als "Phantasiebefriedigungen unbewußter Wünsche". "Aber zum Unterschied von den asozialen, narzißtischen Traumproduktionen waren sie auf die Anteilnahme anderer Menschen berechnet, konnten bei diesen die nämlichen unbewußten Wunschregungen beleben und befriedigen"²⁸⁾. Der Schriftsteller besitzt demnach die Fähigkeit, "seine Tagträume so zu bearbeiten, daß sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden"²⁹⁾. Es ist natürlich zu abstrakt, wenn der sozialpsychologische Komplex, den ein Kunstwerk darstellt, als der typische Schnittpunkt verschiedener individueller Erlebnissituationen im "allgemein Menschlichen" aufgefaßt wird. Die Art der Typisierung ist in jedem Falle ganz davon abhängig, für welchen Personenkreis der Autor zu schreiben meint oder wirklich schreibt und in welcher historischen Situation.

Der typische Ausdruck der "narodnost", als ein Medium der ästhetischen Kommunikation, wird in den "Literaturnye mečtanija" Belinskijs (und dann noch deutlicher, wie wir sehen werden, in der "organischen Kritik" Grigor'evs) unter dem Einfluß von Schelling zum Ausdruck einer archetypischen

Idee hypostasiert, in einer Weise, die an C.G. Jungs Begriff des "kollektiven Unbewußten" erinnert. Jung bezeichnet das Kunstwerk als ein "Bild des kollektiven Unbewußten", und zwar des Unbewußten des "völkischen" Kollektivs. So soll zum Beispiel Goethes "Faust" "der Ausdruck eines urlebendig Wirkenden in der deutschen Seele" sein³⁰⁾. Jung kritisiert Freud, der die individuell angestrebten Phantasiebefriedigungen unbewußter Wunschregungen des Autors und seiner Leser auf die Erfüllung im typischen Komplex des Kunstwerks bezog. Jung bezieht dagegen das kollektive Zeitbewußtsein auf den literarischen Ausdruck des kollektiven Unbewußten: "Das Wiedereintauchen in den Urzustand der 'participation mystique' ist das Geheimnis des Kunstschaffens und der Kunstwirkung, denn auf der Stufe des Erlebens erlebt nicht mehr der Einzelne, sondern das Volk, und es handelt sich nicht mehr um das Wohl und Wehe des Einzelnen, sondern um das Leben des Volkes"³¹⁾.

Schon ein Jahr nachdem Belinskij in den "Literaturnye mečtanija" sein im Hinblick auf die "narodnost'" vernichtendes Urteil über die russische Literatur gefällt hatte, sah er sich durch das Erscheinen der Erzählungen Gogol's einer ganz neuen Lage gegenüber. Er hatte den Mann gefunden, der Literaturgeschichte machen würde, wie aus seinem Aufsatz "O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja" von 1835 hervorgeht. An diesem Aufsatz, der wegen seiner emphatischen Hervorhebung des Begriffs der "Wirklichkeit" als geradezu programmatisch für das Gesamtwerk Belinskijs angesehen werden muß, läßt sich ablesen, daß, indem Belinskij die fürderhin geltenden Grundzüge seines literarischen Programms der "real'naja poëzija" (realen Dichtung) entwickelte, der Akzent sich vom subjektiven auf den objektiven Aspekt der "narodnost'", vom "Ausdruck" auf die "Darstellung" verlagerte, und zwar auf die Darstellung des "narodnyj tip". Belinskij war besonders von der Figur des Hauptmanns Pirogov aus Gogol's Erzählung

"Nevskij Prospekt" begeistert. Diese Figur sei "ein ganzes Volk, eine ganze Nation", behauptete er überschwenglich: "der Typ der Typen". "Die Erzählungen Gogol's sind national (narodny) in höchster Stufe; aber ich will mich nicht zu sehr über ihre narodnost' verbreiten, denn die narodnost' ist kein besonderer Vorzug, sondern die unumgängliche Voraussetzung eines wahrhaft künstlerischen Werkes, wenn unter narodnost' die wahrheitsgetreue Darstellung der Sitten, Gewohnheiten und des Charakters dieses oder jenes Landes verstanden wird...³²⁾. "Narodnost'" bedeutet nun: "die russische Wirklichkeit darstellen"³³⁾.

Im Rückblick auf sein Werk hat Gogol'selbst später gesagt: "Je mehr ich mein Werk überdachte, umso mehr sah ich, daß ich nicht jeden beliebigen Charakter aus Zufall nehmen, sondern allein die auswählen darf, die deutlicher und tiefer von unseren wahrhaft russischen Grundeigenschaften geprägt sind ..., damit nach dem Durchlesen meines Werkes gleichsam unwillkürlich der ganze russische Mensch mit der ganzen Vielfalt seiner Vorzüge und ... Mängel, die er im Unterschied zu allen anderen Völkern hat, hervortrete..."³⁴⁾.

4. "Narodnost'" und "Typik des Ausdrucks" in der "organischen Kritik" Grigor'evs.

Zu einem zentralen Kriterium der Literaturkritik wurde die "Typik des Ausdrucks" (tipičnost' vyraženijsa)³⁵⁾ und deren Inhalt, die "narodnost'", noch einmal in der "organischen Kritik" Grigor'evs. Man hat Apollon Aleksandrovič Grigor'ev (1822-64), "was die Ausarbeitung einer in sich geschlossenen ästhetischen Doktrin anbelangt", den Vorrang vor allen anderen russischen Literaturkritikern gegeben³⁶⁾. Der Symbolist Blok hat von ihm gesagt: "Er ist die einzige Brücke, die von Griboedov und Puškin zu uns geschlagen ist: eine schwankende Brücke, die über dem furchtbaren Abgrund der von der intelligencija beherrschten Zeit der Stagnation hängt, aber doch die einzige"³⁷⁾. In unserem Zusammenhang interessiert uns die ästhetische Doktrin, die der "organi-

schen Kritik" Grigor'evs zugrundeliegt. Eine andere Frage wäre, wie die literaturkritischen Urteile Grigor'evs im einzelnen einzuschätzen sind.

Die ästhetische Doktrin der "organischen Kritik" ist tatsächlich geschlossener und terminologisch konsequenter als - sagen wir die Theorien Belinskijs zu irgendeiner Zeit. Das trifft aber doch nur das Formale. Inhaltlich geht sie kaum über das hinaus, was Belinskij - ein Vierteljahrhundert früher - in jener Phase seiner Tätigkeit zu sagen hatte, als er seine ästhetischen Werturteile in der Terminologie der Schellingschen Philosophie formulierte. Und Grigor'ev hat seine Abhängigkeit von Schelling keineswegs verborgen³⁸⁾. Er nannte sich den "letzten Romantiker"³⁹⁾ und war sich bewußt, daß seine "verworrenen Glaubensüberzeugungen" ziemlich "unzeitgemäß" waren. Er soll ständig ein Gefühl auswegloser Tragik gehabt haben. Seine Artikel unterzeichnete er zuweilen als "einer der überflüssigen Menschen"⁴⁰⁾.

Das absolute Prinzip der idealistischen Philosophie Grigor'evs ist das Leben, das menschliche Leben, "das fast einfüßig gemäß seinen vom Diegel der Ewigkeit geprägten Gesetzen dahinfließende Leben", das nur auf der Oberfläche das Bild "eines von der ganzen Vielfalt der Zufälligkeiten brodelnden Lebens" bietet⁴¹⁾. Die konkreten Ausprägungen des Lebensprinzips sind die "organischen Prinzipien" der verschiedenen "Volksorganismen" (narodnye organizmy). Diese sind nicht - wie im Hegelschen weltgeschichtlichen System - Übergangsformen, sondern: "Jeder solcher Organismus ist in sich selbst geschlossen, in sich selbst notwendig, hat von sich selbst die Vollmacht, nach den ihm eigenen Gesetzen zu leben, und ist nicht verpflichtet, als Übergangsform für einen anderen zu dienen..."⁴²⁾. Die organischen Prinzipien der Volksorganismen sind "moralische Prinzipien": "Die lasterhaften Seiten, die - wie in jeder irdischen Erscheinung - auch im Leben eines Volkes vorhanden sind,

oder die übernommenen, von außen gekommenen Einflüsse" sind bloße "Zufälligkeiten"⁴³⁾.

"Die Kunst ist einerseits das organische Produkt des Lebens und andererseits sein organischer Ausdruck..."⁴⁴⁾. Und da die Ausprägungen des Lebensprinzips die organischen Prinzipien der Volksorganismen sind, ist die Kunst in erster Linie immer Produkt und Ausdruck des organischen Prinzips eines bestimmten Volksorganismus. In diesem Sinne ist für die "organische Kritik" die oberste Norm: "vyraženie žizni naroda" (der Ausdruck des Lebens eines Volkes)⁴⁵⁾.

Aber nicht nur die Kunst, sondern auch die "organische Kritik" selbst soll organisches Produkt und organischer Ausdruck des Lebens sein. Sie beruht auf einer "einfachen, nicht-theoretischen Einstellung zum Leben"⁴⁶⁾, im Gegensatz zur kritischen Methode der von Grigor'ev sogenannten "Theoretiker", wie Černyševskij, Dobroljubov, Pisarev, Antonovič und Zajcev, die Grigor'ev ablehnt. Denn Theorien entspringen, wie er sagt, aus "nackt-logischem" Denken und sind zu eng, um das Leben zu umfassen. Sie sind despotisch, terroristisch und von "anatomischer Gleichgültigkeit"⁴⁷⁾. Sie gehen im Leben unter "wie die Welle im Ozean"⁴⁸⁾. Die Methode der "organischen Kritik" erweist sich demnach als eine irrationale Methode. Sie steht in beruhtem Gegensatz zur logischen Konstruktion der Welt à la Hegel und den "engen Theorien" der Theoretiker⁴⁹⁾.

Grigor'ev bewunderte Belinskijs "ästhetisches Feingefühl", er sprach der von Belinskij entwickelten "historischen Kritik" "historisches Gefühl" zu: die Fähigkeit, Kunstwerke als "Frucht eines Jahrhunderts und eines Volkes" zu empfinden, "das Gefühl für die organische Beziehung zwischen den Lebenserscheinungen, das Gefühl für die Ganzheit und Einheit des Lebens"⁵⁰⁾. Aber er konnte Belinskij nicht davon freisprechen, in seinen letzten Lebensjahren zunehmend utilitaristische und naturalistische Maßstäbe an die Kunst angelegt zu haben⁵¹⁾. "Bald sich unter dem

Einfluß seines großen ästhetischen Feingefühls begeisternd, bald seine Eindrücke rein zerebralen Prozessen (mozgovye processy) opfernd, gelangte er - nicht einmal schrittweise, sondern sprunghaft - zu jenen Thesen, von denen ein direkter Weg zu den Thesen unserer vor kurzem noch zeitgenössischen Theoretiker des 'Zeitgenossen' führt" ⁵²⁾: zu der "Einstellung, die in den Kunstwerken ständig außerhalb dieser Kunstwerke liegende, vorgefaßte theoretische Zwecke sucht; eine barbarische Einstellung, die die Bedeutung lebendiger Schöpfungen der zeitlosen Kunst danach einschätzt, in welchem Maße sie diesem oder jenem von der Theorie aufgestellten Zweck dienen" ⁵³⁾.

Grigor'ev stellte sich jedoch auch nicht ins gegnerische Lager, zu den Vertretern der "ästhetischen Kritik" ⁵⁴⁾.

Deren Vorhaben, "bloß ästhetisch" die Kunst als "etwas in sich Geschlossenes" zu beurteilen, hielt er seiner Zeit für nicht mehr angemessen ⁵⁵⁾. So habe man in jener Zeit der klassischen Antike vorgehen können, als sich das Bewußtsein noch nicht in Ideal und Wirklichkeit zerspalten hatte. In jener Zeit habe sich die Kritik noch darauf beschränken können, "nur die Schönheit der Kunst zu erklären und nicht in ihren Geist, in ihre Anschauungen, die mit denen des Volkes identisch waren, einzuweihen" ⁵⁶⁾.

Jetzt aber sei eine kritisch erklärende Interpretation der Kunstwerke nötig ⁵⁷⁾. Der Maßstab dieser Interpretation sei ein "zeitloses Kriterium" ⁵⁸⁾, ein "ewiges Ideal" ⁵⁹⁾.

Die "organische Kritik" wird also von Grigor'ev der "ästhetischen Kritik", deren Kriterium "die Erscheinungen der Kunst" seien ⁶⁰⁾, einerseits und der "historischen Kritik" von Belinskij bis zu den "Theoretikern", deren Kriterium "die Erscheinungen des Lebens" seien ⁶¹⁾, andererseits entgegengesetzt. Die Kunst müsse "vom Standpunkt des Ideals" ⁶²⁾ beurteilt werden. "Wie die Kunst, so unterwirft sich auch die Kunstkritik einem einzigen Kriterium. Erstere ist eine Widerspiegelung des Idealen, letztere die

Erklärung der Widerspiegelung... Zwischen Kunst und Kritik besteht eine organische Verwandtschaft im Bewußtsein des Idealen" ⁶³⁾.

Die Kunst spiegelt das Ideal wider, indem sie typisiert. Sie kopiert nicht die innere und äußere empirische Wirklichkeit, sondern typisiert sie nach ihrer Bedeutsamkeit im Hinblick auf das Ideal. Auf diese Weise verehigt der Künstler "lebensgesetzliche Typen" (žiznenno-zakonnye tipy). Die zufällige Einzelercheinung kommt nur "als Gegenstand der komischen oder tragischen Betrachtung" vor. Auf dem Künstler liegt die Verpflichtung "zum wahrheitsgetreuen Verhältnis gegenüber den Erscheinungen, zum wahrheitsgetreuen positiven oder wahrheitsgetreuen negativen Verhältnis ihnen gegenüber. Die Wahrheit ist das Licht, das - indem es das Leben beleuchtet - das Zufällige in ihm vom Wesentlichen, das Vergängliche und Zeitliche vom Unveränderlichen und Ewigen trennt" ⁶⁴⁾. Dem engen, zeitbedingten "theoretischen" Ideal in der Kritik entspricht in der Kunst das "gemachte" Ideal. Grigor'ev anerkannte George Sands Titelhelden Teverino als "lebendiges, nicht gemachtes Geschöpf, ideal wie ein Typ, und nicht trocken idealisiert" ⁶⁵⁾, fügte aber hinzu: "Der ideale, bewahrende Charakter der Kunst äußerte sich in der Tätigkeit Sands als Streben nach einer positiven Einstellung, die nicht vom Leben eingegeben wurde, das jegliche Verbindung mit den Wurzeln, alle sittlichen Grundlagen verloren hatte, sondern von der Theorie. Wie die Theorien waren, so gestaltete sich auch die Weltanschauung des Künstlers. Die Theorien legalisierten entweder das Laster, zu dem die Gesellschaft heruntergekommen war, oder schufen bedingte, mehr oder weniger enge Begriffe vom Guten, von der Ehre usw., - Begriffe, die aus dem Widerspruch zu den gesellschaftlichen Übeln erwachsen" ⁶⁶⁾.

(George Sand vertrat ja "enge", utopisch-sozialistische "Theorien", die Grigor'ev - wenn überhaupt jemals - nur in der kurzen Zeit seiner Beziehungen zu den Petraševcy in

der Mitte der vierziger Jahre geteilt hatte). Die "engen Theorien" der George Sand verzerrten die künstlerische Typisierung. Es gab jedoch auch den Fall, wo ein Dichter überhaupt keine "feste ideale Weltanschauung" hatte⁶⁷⁾. Dies war Byron. Er "blieb infolgedessen nur Lyriker, bei all seinem Streben zum Epos und Drama"⁶⁸⁾. An die Stelle der "festen idealen Weltanschauung" trat bei ihm "eine völlig gegenstandslose und unbegründete Ironie"⁶⁹⁾. Grigor'ev deutet nun zwar einen künstlerischen Ausweg aus einem Leben an, das das Lebensprinzip nicht mehr sichtbar macht, nämlich die Schaffung eines "Typs, der in sich etwas völlig Neues, noch nie Dagewesenes trägt"⁷⁰⁾. Aber der Grundcharakter der Kunst ist für ihn konservativ: "in der wahren, vollen Kunst, die die höchsten sittlichen Gesetze des Lebens widerspiegelt, gibt es ein ständiges Streben nach Bewahrung der jene Gesetze darstellenden Ideale, wenn auch nur noch das geringste Leben in den Wurzeln ist, mit denen sie verbunden sind. So ist die Komik bei Aristophanes der letzte Versuch der alten Kunst, ihre Ideale zu bewahren"⁷¹⁾.

Die Interpretation der Kunstwerke durch die "organische Kritik" können wir jetzt als eine in erster Linie die "Weltanschauung", "die Ansicht des Dichters vom Leben"⁷²⁾ betreffende Kritik verstehen. "Nicht wegen seines Gegenstandes, sondern wegen seines Verhältnisses zum Gegenstand muß der Künstler gelobt oder abgelehnt werden"⁷³⁾. Zwar ist die Weltanschauung "von der Epoche, dem Land, mit anderen Worten: von zeitlichen und räumlichen historischen Umständen bedingt", aber "im Herzen des Menschen liegen einfache, überzeitliche Wahrheiten, und vorzüglich klar sind sie für die wahrhaft geniale Natur. Aus diesem Grunde ist auch das Wesen der Weltanschauung bei allen wahren Vertretern der literarischen Epochen gleich, nur die Färbung ist verschieden"⁷⁴⁾.

Grigor'ev postulierte ein "Prinzip der Entwicklung der Idee in ... typischen Zyklen", um das relativistische "Prinzip der ewigen ... Entwicklung

der Idee" (auf dem die "historische Kritik" seiner Ansicht nach beruhte) umgehen zu können. "Ein bestimmter Typus, eine bestimmte ideale Individualität ... verwirklicht sich als Typus, als etwas seinem Wesen nach Endgültiges, Bestimmtes, Besonderes in einer letzten, seiner Potenz entsprechenden Form, in der alle seine Elemente zu Gleichmaß und künstlerischer Harmonie zusammenfinden"⁷⁵⁾. Solche Typen sind die großen Künstler selbst. "Die Persönlichkeit des Künstlers ist, bei all ihrer Einmaligkeit, eine typische Persönlichkeit, und ihr Typus oder die Typen, aus denen sie zusammengesetzt ist, haben unverändert gelebt, leben und werden leben als im nationalen Leben wesentliche Typen"⁷⁶⁾. Puškin nannte Grigor'ev "unseren eigenständigen Typus", "den Repräsentanten des Ganzen unserer Seele und unserer Besonderheit"⁷⁷⁾. Ein jeder solcher Typus habe seine "dopotopnye formy" (vorsintflutlichen Formen): Bestužev-Marlinskij und Poležaev zum Beispiel seien solche vorsintflutlichen Formen Lermontovs gewesen⁷⁸⁾. Ideale haben, laut Grigor'ev, "im künstlerischen Schaffen, im Wissen und im Leben selbst" ihr "gesetzlich-typisches Dasein", das zum allgemeinen Ideal relativ ist⁷⁹⁾. Es gebe kein "Kollektivwesen (sobiratel'noe lico), genannt Menschheit, als Person"; es gebe aber Kollektivwesen, genannt Völker oder Nationen, "die aus den Zügen aller Klassen nicht mechanisch, sondern organisch zusammengesetzt" und mit einer "allgemeinen, typischen, charakteristischen physischen und moralischen Physiognomie" ausgestattet seien⁸⁰⁾. Ob diese sich jemals so amalgamieren würden, "daß anstelle der Arten nur die Gattung erscheint", wollte Grigor'ev dahingestellt sein lassen: "die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zu den höchsten, idealsten, von den Besonderheiten der Völker unabhängigen Prinzipien, die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Religion, zum ewigen Ideal, bleibt ungelöst..."⁸¹⁾. "Inzwischen bleibt demnach die ideal-artistische Einstellung wahr, die die Typen und ihre Entwicklung erfaßt, und nicht die Verschmelzung der

Typen in einem unbestimmten Allgemeinen. Jeder Typus, als etwas Organisches, als ein notwendiges Glied in der Schöpfung, lebt - auch wenn er degeneriert und sich völlig verwandelt - trotzdem ein ewiges, organisches Leben" ⁸²⁾.

Das organische Prinzip eines nationalen Organismus als eine typische Ausprägung des Lebensprinzips - das ist die "narodnost'" für Grigor'ev. Von diesem narodnost'-Begriff (im Sinne von "nationalité") unterschied er einen engeren narodnost'-Begriff (im Sinne von "popularité"). Ausdruck der "narodnost'" im engeren Sinne sei die Literatur, "wenn sie sich entweder an die Einstellung, die Anschauungen und den Geschmack der unkultivierten Masse um deren Erziehung willen anpaßt oder jene Masse als terra incognita, ihre Sitten und Anschauungen als etwas Merkwürdiges erforscht und die kultivierten und vielleicht von der Bildung übersättigten Schichten mit ihnen bekanntmacht". Seltsamerweise fuhr Grigor'ev fort (in Rußland im Jahre 1855): "den engen Begriff brauchen wir ganz und gar nicht, erstens weil keine wesentliche Zerrissenheit im lebendigen, frischen und organischen Körper der Nation vorhanden ist, und zweitens weil Literatur in diesem Sinne aufhört, Kunst zu sein, und Pädagogik oder Naturgeschichte wird". Die Tatsache, daß sich die Literatur seiner Zeit zu einem großen Teil gerade mit dem Volk im engeren Sinne befasse, beweise nur, "daß sich in dieser Welt die Typen der allgemeinen, gattungsmäßigen Nationalität, deren wesentliche Grundzüge allen Schichten gemein sind, reiner erhalten und deutlicher anzeigen". Diese Literatur - und Grigor'ev hat hier besonders A. N. Ostrovskij im Auge - sei in Wirklichkeit Ausdruck der "narodnost'" im weiteren Sinne ⁸³⁾.

Der Inhalt des typischen Ausdrucks in der Literatur ist also in erster Linie die "narodnost'", d.h. das organische Prinzip eines bestimmten nationalen Organismus, in letzter Instanz jedoch immer "ewig" ⁸⁴⁾ und "lebensgesetzlich" ⁸⁵⁾. Dieser Inhalt findet seinen typischen Ausdruck im Kunstwerk, indem

der Künstler den von ihm darzustellenden Gegenstand typisiert, und das heißt für Grigor'ev: auf das Ideal, auf das organische Prinzip des nationalen Organismus bezieht. Das in der Typisierung ausgedrückte Verhältnis von Ideal und Gegenstand der Darstellung wird mehr oder weniger vom Gefühl bestimmt. Die Hervorbringung des Kunstwerks setzt voraus "das Vorhandensein des die Einzelercheinungen des Lebens kontrollierenden höchsten Ideals, wenn auch nur in einer undeutlichen Vorstellung"⁸⁶⁾. Die Kritik des Kunstwerks hingegen setzt zumindest "ein negatives Bewußtsein vom Ideal" voraus: der Kritiker muß "fühlen", wo das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand nicht ideal ist, wo es zu keiner richtigen Typisierung führt⁸⁷⁾.

Im Verhältnis der "organischen Kritik", die ein "negatives Bewußtsein vom Ideal" hat, zur Kunst, die "das Vorhandensein des ... Ideals, wenn auch nur in einer undeutlichen Vorstellung", voraussetzt, reproduziert sich das auch bei Schelling nie eindeutig geklärte Verhältnis der Philosophie zur Kunst. Fichte hatte der nach-kantischen Philosophie die Aufgabe gestellt, die Welt als einen notwendigen Zusammenhang von Vernunfttätigkeiten zu begreifen. Er hatte den Begriff des "Dinges-an-sich" eliminiert, indem er die Beziehung von Bewußtsein und Sein aus dem Bewußtsein erklärte, das "seinem eigenen Tun zusieht". Die Welt war dann als System der Vernunft eine produktive Synthese des Mannigfaltigen, die ihre Einheit in den Gegensätzen, in die sie sich auseinanderlegt, bewahrt⁸⁸⁾.

Nun formulierte Schelling schon 1796 in einem frühen Systementwurf den Standpunkt, "daß der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind"⁸⁹⁾. Diese Konzeption von einem ästhetischen Akt als dem höchsten Vernunftakt war bereits von Kant angedeutet worden. Die Gedanken, die sich Kant über das theoretische und das praktische Vermögen der Vernunft gemacht hatte, hatten ihn zu einem Dualismus geführt: "So wenig der Naturbegriff auf die Gesetzgebung durch den Freiheitsbegriff Einfluß hat,

ebensowenig stört dieser die Gesetzgebung der Natur". Aber, so überlegte er weiter, "der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen; und die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme"⁹⁰⁾. Das Zusammenstimmen beider findet nur ästhetisch statt. Daß aber ästhetische Urteile "ein subjektives Prinzip haben, welches nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig bestimmt, was gefalle oder mißfalle"⁹¹⁾, brachte Kant auf den Gedanken, daß sie sich doch auf ein "übersinnliches Substrat der Erscheinungen" beziehen, obwohl sie davon keinen Begriff haben können. Denn: "Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann. Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff (vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann"⁹²⁾. Zumindest war demnach jedoch ein "intellectus archetypus"⁹³⁾ denkbar, der das "übersinnliche Substrat der Erscheinungen"⁹⁴⁾ fassen könnte. Für den absoluten Idealismus Schellings ist nun die intellektuelle Intuition nicht nur denkbar. Die Kunst ist objektivierte intellektuelle Intuition, in der "das Unendliche endlich dargestellt" erscheint⁹⁵⁾. Es blieb jedoch ungeklärt, ob Philosophie und Kunst, Wahrheit und Schönheit gleichzusetzen oder als Vorbild und Gegenbild zu begreifen sind⁹⁶⁾, blieb ungeklärt bei Schelling wie bei Grigor'ev.

Bei der Interpretation des Typischen in konkreten Kunstwerken stand nun Grigor'ev keineswegs auf dem absoluten Standpunkt, den die organische Kritik für sich in Anspruch nimmt, sondern auf einen von der Ideologiekritik gar nicht einmal so schwierig zu lokalisierenden Standpunkt. Wir wollen diesen Standpunkt durch wenige biographische Details andeuten.

Anfangs Westler und Atheist, der für kurze Zeit Beziehungen zu den Petraševcy hatte, dann - auch nur für kurze Zeit - orthodoxer Slavophiler, schlug Grigor'ev bald eine mittlere Linie ein, wenn auch mit größerer Neigung zum Slavophilentum. Unter Ähnlichgesinnten befand er sich als Mitglied der "jungen Redaktion" des "Moskvitjanin" von 1851 bis 1855. Der "Moskvitjanin", an dem damals auch Ostrovskij und Pisemskij mitarbeiteten, wurde von M.P. Pogodin und S.P. Sevyrev herausgegeben. Pogodin, den Grigor'ev einmal seinen "einzigen politischen Führer" nannte, propagierte die (später von dem Literaturhistoriker A.N. Pypin so genannte) "oficial'naja narodnost'", die sich auf das 1832 vom Erziehungsminister in spe Uvarov formulierte kulturpolitische Regierungsprogramm der drei "wahrhaft russischen, konservativen Prinzipien" stützte, auf "Pravoslavie, Samoderžavie i Narodnost'". Die junge Redaktion war jedoch im allgemeinen demokratisch - wenn auch keinesfalls revolutionär - gesinnt. Grigor'ev begrüßte die Bauernbefreiung, hielt jedoch "die Frage unserer geistigen und moralischen Selbständigkeit" für wichtiger. Unter nahezu Gleichgesinnten befand er sich (zusammen mit N.N. Strachov) auch als Mitarbeiter Dostoevskijs in dessen kurzlebigen Zeitschriften "Vremja" und "Èpocha" in der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Dort wurde das die Klassen verzöhnende Programm des "počvenničestvo" vertreten. Unter seinen ausländischen Zeitgenossen bewunderte Grigor'ev vor allem Carlyle, Emerson und Renan⁹⁷⁾.

Die Auseinandersetzung zwischen ihm und den "Theoretikern", die zu seiner Zeit das Feld beherrschten, war nicht zuletzt ein Kampf um Ostrovskij. Dobroljubov interpretierte Ostrovskijs Dramen als Gesellschaftskritik, die in dem Gegensatz zwischen den "samodury" (den Rücksichtslosen)⁹⁸⁾ und den "bezotvetnye" (den Stummen) der russischen Mittelschichten ein für die ganze russische Gesellschaft typisches Unterdrückungsverhältnis darstellt. Grigor'ev dagegen drückte sich in seiner Begeisterung etwas nebelhaft aus (teilweise sogar in Versen).

Zum großen, wenn auch gespielten Erstaunen Dobroljubovs stellte sich das "neue Wort", das Ostrovskij gesprochen haben sollte, schließlich doch bloß als "ein sehr altes Wort" heraus - nämlich als "narodnost'"⁹⁹⁾. Grigor'ev hielt Dobroljubov entgegen, Ostrovskij sei "kein Satiriker, sondern ein narodnyj poët": "Das Wort, das seine Tätigkeit enträtselt, ist nicht 'samodurstvo', sondern 'narodnost'"¹⁰⁰⁾. Dabei hatte Dobroljubov gar nichts gegen "narodnost'", sondern nur gegen deren Auslegung durch Grigor'ev. Denn für Grigor'ev war "narodnost'" eine von den Klassengegensätzen gänzlich unberührte Wesenheit. Der Gebirgskamm der neueren russischen Literaturgeschichte führte, wie er es darstellte, von einem "demütigen" Typ zum anderen, von Belkin über Lavreckij zu den entsprechenden Typen bei Ostrovskij¹⁰¹⁾.

Typik als "obščnarodnoe značenie"

Grigor'ev, den man zwar nur mit Einschränkungen zu den Slavophilen rechnen kann, verstand jedoch wie die Slavophilen unter "narodnost'" die (in der Literatur typisch auszudrückende) nationale Eigenart des russischen Volkes als eines Volkes neben anderen Völkern. Für Dobroljubov dagegen war der Inhalt des narodnost'-Begriffes nicht mehr das Volk im ethnischen oder nationalstaatlichen Sinne, sondern das Volk als Subjekt der volonté générale: die in Rußland politisch machtlose und ökonomisch ausgebeutete Masse der Bevölkerung. Dieser narodnost'-Begriff enthielt die Vorstellung eines gemeinsamen Interesses des Volkes, das im Widerspruch zur sozialen Organisation des russischen Staates steht. Schon Belinskij hatte in diesem Sinne vom "Pathos" der "Mertvye duši" Gogol's gesprochen: es bestehe "im Widerspruch der gesellschaftlichen Formen des russischen Lebens mit seinem weitreichenden, bislang noch verborgenen substantiellen Prinzip"¹⁰²⁾. Die Typik des Ausdrucks und der Darstellung im sprachlichen Kunstwerk wurde damit einem neuen Kriterium unterworfen: die Typik sollte sich am Ausdruck

der "wahren" Interessen und an der Darstellung des "wirklichen" Lebens des "Volkes" erweisen.

Wenn demnach Grigor'ev und Dobroljubov im Hinblick auf Ostrovskij von "narodnost'" sprachen, meinten sie nicht ein und dasselbe. Dobroljubov hatte dabei die Bedeutung der Ostrovskijschen Dramen für das ganze Volk im Auge (obščënarodnoe značënie). Unter diesem Gesichtspunkt gab er diesen (besonders natürlich dem von ihm als Ankündigung der Revolution interpretierten Drama "Groza") den Vorzug vor der gesamten Literatur der "lišnie ljudi" (überflüssigen Menschen). Denn: "Nöch in den Mittelschichten unserer Gesellschaft, von der Masse des Volkes ganz zu schweigen, sehen wir bei weitem mehr Leute, die noch die Aneignung und Klärung der wichtigsten Vorstellungen brauchen, als solche, die nicht wissen, wohin mit den angeeigneten Ideen". Ostrovskij habe "jene allgemeinen Bestrebungen und Bedürfnisse erfaßt, von denen die ganze russische Gesellschaft durchdrungen ist, deren Stimme in allen Erscheinungen unseres Lebens zu vernehmen ist und deren Befriedigung eine notwendige Bedingung unserer weiteren Entwicklung darstellt"¹⁰³). In einer Besprechung der zweiten Auflage des 1847 zum ersten Mal erschienenen "Očer'k istorii russkoj poëzii" A. Miljukovs, der nach Ansicht von Dobroljubov damals immer noch besten russischen Literaturgeschichte, hat Dobroljubov 1858 versucht, die Geschichte der russischen Literatur noch einmal unter dem seit den 20er Jahren üblichen Gesichtspunkt der "narodnost'" zu betrachten (dieser Gesichtspunkt hatte sich allerdings für Dobroljubov etwas verschoben). Er nannte diesen seinen Aufsatz: "O stepeni učastija narodnosti v r zvitii russkoj literatury". Darin sprach er Puškin das Verdienst zu, als erster die Möglichkeit bewiesen zu haben, "das Leben darzustellen, wie es bei uns wirklich ist, ohne die Kunst zu kompromittieren"¹⁰⁴). Das war jedoch seiner Ansicht nach noch nicht genug, um Puškin als einen "poët istinno narodnyj" gelten zu lassen. Dazu war es darüber hinaus nötig, "vom

Geist des Volkes durchdrungen zu sein, sein Leben zu leben, sich auf eine Stufe mit ihm zu stellen, alle Vorurteile des Standes, der Büchergelehrsamkeit usw. abzulegen und alles mit jenem einfachen Gefühl zu fühlen, das dem Volk eigen ist...¹⁰⁵⁾. Gogol' dagegen kam zumindest "sehr nahe an den Standpunkt des Volkes (narodnaja točka zrenija) heran, allerdings unbewußt, einfach durch das Gespür des Künstlers. Als man ihm jedoch klarmachte, daß er nun weitergehen und auch alle Lebensfragen von eben diesem Standpunkt des Volkes überprüfen müsse, ohne jede Abstraktion und ohne jegliche Vorurteile..., da erschrak Gogol': die narodnost' erschien ihm als ein Abgrund, von dem man möglichst schnell davonlaufen müsse...¹⁰⁶⁾.

Die wirkliche "narodnost'" bestand für Dobroljubov darin, daß die Literatur als "Ausdruck des Volkslebens und der Volksbestrebungen" dient. Aber bislang hatte die russische Literatur "fast nie ihre Bestimmung erfüllt: als Ausdruck des Volkslebens und der Volksbestrebungen zu dienen. Das Höchste, zu dem sie gelangt ist, bestand darin, zu sagen oder zu zeigen, daß auch im Volk etwas Gutes ist"¹⁰⁷⁾.

"Wir handeln und schreiben mit wenigen Ausnahmen im Interesse eines mehr oder weniger unbedeutenden Zirkels, davon ist unser Gesichtskreis gewöhnlich eng, die Bestrebungen kleinlich und alle Vorstellungen und Sympathien tragen den Stempel des Partiellen. Wenn auch Themen behandelt werden, die das Volk direkt betreffen und interessieren, so werden sie doch nicht vom Standpunkt des Allgemeininteresses (s obščespravedljivoj točki zrenija), der Humanität und des Volkes behandelt, sondern unausbleiblich im Sinne der Sonderinteressen dieser oder jener Gruppe, dieser oder jener Klasse"¹⁰⁸⁾. "Ausdruck des Lebens und der Bestrebungen des Volkes" sein hätte bedeutet: "Annäherung an das gegenwärtige wirkliche Leben unter Vermeidung alles Illusorischen und Anerkennung der wahren und wirklichen Interessen"¹⁰⁹⁾. Auf diese Weise verschmolz, wie sich bei Belinskij schon angedeutet hatte¹¹⁰⁾, der Begriff der "narodnost'" mit dem Programm des sozialkritisch-

tendenziösen Realismus¹¹¹⁾. Und in dieser Form gelangte er
in die sowjetische Literaturtheorie¹¹²⁾.

Anmerkungen

- 1) Zum folgenden vgl. P.N. Berkov: Predposylki zaroždenija ruskoj literaturnoj kritiki; und: Razvitie literaturnoj kritiki v XVIII veke. In: Istorija ruskoj kritiki. Bd. 1. Hrsg. v. B.P. Gorodeckij. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1958, S. 25 ff. bzw. 46 ff.; D.D. Blagoj: Istorija ruskoj literatury XVIII veka. 4., durchges. Aufl. Moskva 1960. - Innerhalb der Literatur finden sich in altrussischer Zeit hier und da stilkritische Auseinandersetzungen. Man denke an die Einleitung des Igorlieds, dessen Verfasser den gekünstelten Stil des sagenhaften Bojan kritisiert und sich selbst die Aufgabe stellt, "po bylinam-", d.h. wirklichkeitsgetreu zu erzählen; oder an den Briefwechsel zwischen Ivan Groznyj und Kurbskij, den Spott Kurbskijs über den von Bibelzitat und vulgären Schimpfwörtern strotzenden Stil Ivans.
- 2) Von den "vortrefflichen Strophen" bis zu den "Strophen, über die ich nichts sagen will".
- 3) Für eine Kritik an einer Person, und nicht nur an einem allgemeinen Laster.
- 4) Die gegen eine bestimmte Person gerichtete Kritik wird im Laufe vieler Jahre zu einer Kritik an einem allgemeinen Laster.
- 5) Vgl. Puškins Gegenüberstellung der Molièreschen "Typen einer bestimmten Leidenschaft oder eines bestimmten Lasters" und der Shakespeareschen "lebendigen, von vielen Leidenschaften und vielen Lastern erfüllten Wesen" (Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. AN SSSR. 2. Aufl. Moskva 1956-58, Bd. 7, S. 516 f.)
- 6) Polnoe sobranie sočinenij. AN SSSR. Moskva 1953-59, Bd. 9, S. 145.
- 7) Zit. nach Istorija ruskoj kritiki, Bd. 1, S. 112 ff.
- 8) Vgl. seine im "Vestnik Evropy" 1809 abgedruckten Aufsätze "O npravstvennoj pol'ze poézii" und "O kritike". Zit. nach Ist. ruskoj kritiki, Bd. 1, S. 6 u. 135.
- 9) Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov: Sobranie sočinenij v trech tomach. Hrsg. v. V.A. Putincev u.a. Moskva 1950-52, Bd. 2, S. 171.
- 10) Zit. nach H.E. Bowman: Vissarion Belinski 1811-1848. A Study in the Origin of Social Criticism in Russia. Cambridge (Mass.) 1954, S. 16. "Narod" bedeutet "Nation" oder "Volk", und zwar "Volk" entweder im ethnischen oder im sozialen Sinne. Wo "narodnost'" sich auf die Nation oder auf das Volk im ethnischen Sinne bezieht, könnte man "nationale Besonderheit", "nationale Eigenart", "nationales Moment" im Deutschen sagen. - Schon bald nach der Mitte des 18. Jh.s. äußerte sich der Wille zur "samobytnost'" der russischen Literatur. Da ist besonders V.I. Lukin (1737-94) zu nennen, der für

das Petersburger Theater französische Komödien und komische Opern ins Russische übertrug. In den weitschweifigen Vorworten zu diesen Stücken entwickelte er sein Programm des "sklonenie na russkie nrapy", den er selbst gehorchte, indem er die französischen Namen der handelnden Personen und die spezifisch französischen Eigenheiten des Sujets durch entsprechende russische ersetzte. Diese unvollkommenen Bemühungen Lukins wurden dann gewissermaßen durch das, was Fonvizin für das russische Theater leistete, überholt (vgl. Blagoj: Ist. russk. lit. XVIII veka, S. 279). Immerhin hatte Krylovs Freund und Mitherausgeber der Zeitschrift "Zritel'", der Schauspieler und Dramatiker P.A. Plavil'sčikov (1750-1812), in den 90er Jahren des 18. Jh.s. noch immer Anlaß genug, die "blinde Nachahmung" des englischen und französischen Theaters zu bedauern und auf sprachliche und thematische Eigenheiten hinzuweisen, die der "russische Geschmack" vom Theater verlange (vgl. Ist. russkoj kritiki, Bd. 1, S. 107 f.) Auch im Streit der Siškovisten mit den Karamzinisten, der Archaisten mit den Novatoren, spielte der Gesichtspunkt der "samobytnost'" eine gewisse Rolle. Sobald man anfing, die russische Literatur historisch zu betrachten, stellte sich wie von selbst dieser Gesichtspunkt ein. Man denke an Bestužev-Marlinskijs "Vzgljad na staruju i novuju slovesnost' v Rossii" von 1822.

- 11) Vgl. M.I. Gillel'son: Vjazemskij-kritik. In: Ist. russkoj kritiki, Bd. 1, S. 231; Günther Wytrzens: Pjotr Andreevič Vjazemskij. Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Wien 1961, S. 101 f.
- 12) Vgl. ebenda S. 234.
- 13) Vgl. René Wellek: Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism (Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov, Pisarev). In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J. Simmons. Cambridge (Mass.) 1955, S. 238.
- 14) Zit. nach Gillel'son: Vjazemskij-kritik, S. 231 f. Auch noch für Belinskij bedeutet "romantizm" - "Rückkehr zur Natürlichkeit (estestvennost') und folglich samobytnost' und narodnost' in der Kunst" (Polnoe sobr. soč., Bd. 1, S. 68). - Möglicherweise war Vjazemskij direkt beeinflusst von Stendhal; dessen Schrift "Racine et Shakespeare" 1823 in erster Ausgabe erschienen war. Darin hieß es: "Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptible de leur donner le plus grand plaisir possible... Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arriere-grands-pères" (zit. nach René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Darmstadt 1959, S. 494 Anm. 18). Interessant ist eine Parallele in Italien. Dort erschien 1816 ein Aufsatz der Madame de Staël, in dem sie den Italienern vorschlug,

lieber Shakespeare und jüngere deutsche und englische Dichter zu übersetzen, als sich weiterhin mit der klassischen Mythologie literarisch einzulassen. Damit begann die italienische romantische Bewegung. In ihrem Manifest, der "Lettera semiseria di Grisostomo", schrieb im selben Jahr Giovanni Berchet wie Vjazemskij: "Ich fürchte mich nicht zu irren, wenn ich sage, daß Homer, Pindar, Sophokles, Euripides usw. usw. zu ihrer Zeit in gewisser Weise Romantiker waren, da sie nicht ägyptische und chaldäische Taten, sondern ihre eigenen, griechischen besangen; ebenso wenig wie Milton homerischen Aberglauben besang, sondern christliche Tradition" (zit. nach Gillel'son: Vjazemskij-Kritik, S. 234). Die Romantiker gruppierten sich um die Zeitschrift "Il Conciliatore" (1818-19). Einer von ihnen, Ernes Visconti, übernahm zwar in seinem Aufsatz "Idee elementari sulla poesia romantica" die Unterscheidung von Romantik und Klassik, wie sie Madame de Staël bzw. August Wilhelm Schlegel getroffen hatten, führte aber schließlich aus: "Non credo che sianvi stili essenzialmente romantici o essenzialmente classici" (zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 508 Anm. 6).

- 15) Vgl. Černyševskij: "Wenn K.A. Polevoj unbestritten das Verdienst bleibt, als erster die Kritik zu einem wesentlichen und wichtigen Teil unserer Publizistik gemacht zu haben, so gehört Wadeždin ein noch wichtigeres Verdienst: er hat als erster unserer Kritik feste Grundlagen gegeben" (Ėstetika i literaturnaja kritika. Izbrannye stat'i. Hrsg. v. B. Bursov. Moskva-Leningrad 1951, S. 262). - Nikolaj I. Wadeždin (1804-1856) propagierte als Professor für Ästhetik an der Moskauer Universität die Kunstphilosophie des deutschen Idealismus, besonders Schellings. Bedeutsam ist seine Dissertation "O proischoždenii, suščnosti i sud'be poëzii, nazyvaemoj romantičeskoj" von 1830.
- 16) Poln. sobr. soč., Bd. 1, S. 22. Wie wir sehen werden, fand er bald den Mann, der russische Literaturgeschichte machen sollte, nämlich Gogol'. Auch noch für Černyševskij hatte die russische Literaturgeschichte erst durch Gogol' ihre "samobytnost'" erlangt. Er nannte Gogol' "das Haupt der Schule, der einzigen Schule, deren sich die russische Literatur rühmen kann, da weder Griboedov noch Puškin, noch Lermontov, noch Kol'cov Schüler gehabt haben, die für die Geschichte der russischen Literatur wichtig gewesen wären" (Ėstetika i literaturnaja kritika, S. 184).
- 17) Ebenda Bd. 1, S. 92.
- 18) Vgl. ebenda Bd. 1, S. 23. "Narodnosti sut' ličnosti celovečestva" (ebenda Bd. 1, S. 29).
- 19) Ebenda Bd. 1, S. 24. Wie schon erwähnt, begann Friedrich Schlegel mit diesen Gedanken seine "Geschichte der alten und neuen Literatur". Belinskij war im Besitz dieses Buches (vgl. Wellek: Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism, S. 238).

- 20) Ebenda Bd. 1, S. 92. Vgl. auch Puškin im Fragment "O narodnosti v literature" von 1825: "Das Klima, die Art der Regierung und der Glaube geben jedem Volk eine bestimmte Physiognomie, die sich mehr oder weniger in der Dichtung widerspiegelt. Es gibt eine Art, zu denken und zu fühlen, eine Unzahl von Bräuchen, Überzeugungen und Gewohnheiten, die ausschließlich einem bestimmten Volk gehören" (Poln. sobr. soč. v desjati tomach, Bd. 7, S. 39 f.). - Erste Anregungen zu dem Gedanken, in der Kunst müsse der Nationalcharakter zum Ausdruck kommen, gab Hinckelmann, der die Mustergültigkeit des griechischen Volkstums propagierte und den Charakter eines Volkes von "Klima", "Geblüt" und "Erziehung" ableitete. Herder betrachtete die Literatur als "Abdruck des Nationalgeistes", Sulzer als "Ausdruck" desselben (vgl. Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 3. Berlin 1958 (=Grundriß der germanischen Philologie. 13.3), S. 33). Auch Hegel meinte, die "Poesie" bedürfe "durchweg der Bestimmtheit des Nationalcharakters, aus dem sie hervorgeht, und dessen Gehalt und Weise der Anschauung auch ihren Inhalt und ihre Darstellungsart ausmacht..." (Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Neu hrsg. v. Hermann Glockner. Stuttgart 1927 ff., Bd. 14, S. 244).
- 21) Ebenda Bd. 1, S. 40.
- 22) Ebenda Bd. 1, S. 50. Auch Puškin hatte sich schon dagegen gewandt, "narodnost" in der Literatur mit der "Auswahl der Themen aus der vaterländischen Geschichte" zu verwechseln. Shakespeares "Othello" sei wahrhaft "narodnen", obwohl darin keine englischen Zustände geschildert würden: denn das sei keine notwendige Bedingung der "narodnost" in der Literatur (Poln. sobr. soč. v desjati tomach, Bd. 7, S. 38). Puškin wandte sich damit gegen eine Auffassung, die "narodnost" durch eine Archaisierung des Ausdrucks und der Darstellung erreichen wollte, eine Auffassung, die V. K. Kjučel'bek'er in "O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie" (1824) vertreten hatte (vgl. Russkie pisateli o literaturnom trude. Hrsg. v. B. Mejlach. Leningrad 1954-56, Bd. 1, S. 237). Vgl. dazu auch Puškins Brief an K.F. Ryleev vom Mai 1825 über dessen "Dumy" (Poln. sobr. soč. v desjati tomach, Bd. 10, S. 43).
- 23) Ebenda Bd. 1, S. 92 f. Vgl. Gogol' in seinem Essay "Neskol'ko slov o Puškině" (1. Teil der "Arabeski" von 1835), wo er Puškin als "nationalen russischen Dichter" bezeichnete: "Er war von Anfang an national, denn die wahre nacional'nost' besteht nicht in der Beschreibung des Sarafans, sondern in Nationalgeist selbst. Der Dichter kann sogar national sein, wenn er eine völlig fremde Welt beschreibt, sie aber mit den Augen seines eigenen nationalen Elements, mit den Augen des ganzen Volkes ansieht, wenn er fühlt und so spricht, daß es seinen Landsleuten scheint, als fühlten und sprächen sie dies selbst" (Polnoe sobranie sočinenij. M. SSSR. Moskva 1937-52, Bd. 8, S. 50 f.).

- 24) Ebenda Bd. 1, S. 50.
- 25) Ebenda Bd. 1, S. 33.
- 26) Ebenda Bd. 1, S. 102.
- 27) Es handelt sich dabei nicht nur um die Verständlichkeit der Literatur für eine möglichst große Zahl von Lesern, sondern um das ästhetische Interesse, das bei diesen erweckt werden muß. - Die "Verständlichkeit" der Literatur spielt eine besonders große Rolle im sowjetischen Begriff der "narodnost". In einem Gespräch mit Klara Zetkin hat Lenin darüber gesprochen, daß er die moderne Kunst nicht verstehe, und dann gesagt: "... wichtig ist nicht unsere Meinung von der Kunst. Es ist auch nicht wichtig, was die Kunst einigen hundert, ja einigen tausend aus der Gesamtzahl der Bevölkerung, die nach Millionen zählt, gibt. Die Kunst gehört dem Volk. Sie muß mit ihren tiefsten Wurzeln bis auf den Grund der breiten werktätigen Massen reichen. Sie muß für die Massen verständlich und von ihnen geliebt sein. Sie muß das Fühlen, Denken und Wollen dieser Massen vereinen und heben" (V.I. Lenin: O literature i iskusstve. Sbornik. Hrsg. v. K. I. Krutikova. Moskva 1957, S. 583).
- 28) Zit. nach E. Jones: Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Stuttgart 1962, Bd. 3, S. 488 f.
- 29) Zit. ebenda Bd. 3, S. 475.
- 30) Psychologie und Dichtung. In: Gestaltungen des Unbewußten. Zürich 1950, S. 33.
- 31) Ebenda S. 35 f.
- 32) Poln. sobr. soč., Bd. 1, S. 295 f.
- 33) Ebenda Bd. 10, S. 294.
- 34) Poln. sobr. soč., Bd. 8, S. 442. In den "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami" (1847) schrieb er: "Unsere Dichtung hat uns... noch nirgends den russischen Menschen voll und ganz ausgedrückt, weder wie er sein soll, noch wie er tatsächlich ist" (ebenda Bd. 8, S. 404).
- 35) Apollon Aleksandrovič Grigor'ev: Sočinenija. Bd. 1. Hrsg. v. N.N. Strachov. St.-Peterburg 1876, S. 186.
- 36) Vgl. L. Grossman: Tri sovremennika. Moskva 1922; zit. nach U.A. Gural'nik: Apollon Grigor'ev - kritik. In: Istorija ruskoj kritiki, Bd. 1, S. 478.
- 37) Zit. ebenda S. 479.
- 38) Vgl. Sočinenija S. 627 ff. Als den Vater der "organischen Kritik" führte er Carlyle an (vgl. ebenda S. 198).
- 39) Vgl. Gural'nik: Apollon Grigor'ev - kritik, S. 79. Pisarev nannte ihn einen "reinen und ehrlichen Fanatiker der überlebten romantischen Weltanschauung" (zit. nach U. Gural'nik: "Literaturno-kritičeskoe nasledie Apollona Grigor'eva", Voprosy literatury 2 (1964) S. 83).

- 40) Vgl. Gural'nik: "Literaturno-kritičeskoe nasledie Apollona Grigor'eva", S. 72 f.
- 41) Soč. S. 145.
- 42) Zit. nach V. M. Friče: Ap. A. Grigor'ev. In: Očerki po istorii ruskoj kritiki. Hrsg. v. A. Lunačarskij u. V. Poljanskij. Bd. 1. Moskva, Leningrad 1929, S. 315. Hegel dagegen: "Die Volksgeister sind die Glieder in dem Prozesse, daß der Geist zur freien Erkenntnis seiner selbst komme... Der einzelne Volksgeist vollbringt sich, indem er den Übergang zu dem Prinzip eines anderen Volkes macht, und so ergibt sich ein Fortgehen, Entstehen, Ablösen der Prinzipien der Völker" (Recht - Staat - Geschichte. Eine Auswahl aus seinen Werken. Hrsg. u. erläutert v. Friedrich Bülow. 6. Aufl. Stuttgart 1964. (=Kröners Taschenausgabe. Bd. 39), S. 391 f.)
- 43) Sočinenija, S. 145.
- 44) Ebenda S. 614.
- 45) Ebenda S. 145.
- 46) Ebenda S. 627.
- 47) Ebenda S. 615.
- 48) Ebenda S. 618.
- 49) Ebenda S. 627 ff.
- 50) Ebenda S. 219.
- 51) Er habe "das Leben als Erscheinung zur Norm der Kunst" erhoben (zit. nach Friče: Ap. A. Grigor'ev. S. 318).
- 52) Zit. nach Gural'nik: Apollon Grigor'ev - kritik S.482.
- 53) Sočinenija, S. 194 f. Zu demselben Zeitpunkt (Januar 1858) schlug L.N. Tolstoj in einem Brief an V.P. Botkin vor, eine Zeitschrift zu gründen, die ein Gegenstück des "Sovremennik" sein und "Ne sovremennik" heißen sollte: "Was würden Sie sagen, wo jetzt der schmutzige politische Strom endgültig alles in sich hineinreißt und die Kunst, wenn nicht vernichten, so doch besudeln will, was würden Sie von Leuten sagen, die an die Eigenständigkeit und Ewigkeit der Kunst glauben und sich sammeln, um durch die Tat (d.h. durch die Kunst des Wortes selbst) und durch das Wort (die Kritik) diese Wahrheit zu beweisen und das Ewige, von dem zufälligen einseitigen und umsichgreifenden politischen Einfluß unabhängige zu retten?" (Polnoe sobranie sočinenij. Hrsg. v. V.G. Čertkov. Moskva, Leningrad 1928-1959, Bd. 60, S. 248).
- 54) Zu diesen werden A.V. Družinin (1824-64), S.C. Dudyškin (1822-66), P.V. Annenkov (1813-87), V.P. Botkin (1811-69) u.a. gerechnet. Družinin nannte seine literaturkritische Methode "artistische Kritik" im Gegensatz zu der von ihm so genannten "didaktischen Kritik" der radikalen "raznočincy" im "Sovremennik". Sein Literaturprogramm lautete: "čistoe iskusstvo dlja iskusstva". Erläutert wird dies durch eine Bemerkung über "den" Dichter:

"Er glaubt daran, daß die Interessen des Augenblicks flüchtig sind, daß die Menschheit, sich unaufhörlich ändernd, allein in den Ideen der ewigen Schönheit, Güte und Wahrheit sich nicht ändert, und sieht im selbstlosen Dienst an diesen Ideen seinen ewigen Anker... Sein Lied enthält keine beabsichtigte Alltagsmoral und keine anderen Schlußfolgerungen, die zum Nutzen seiner Zeitgenossen anwendbar wären; es ist sich selbst Lohn, Zweck und Bedeutung" (zit. nach J. Bel'čikov: P.V. Annenkov, A.V. Družinin i S.S. Dudyškin. In: Očerki po istorii ruskoj kritiki, Bd. 1, S. 285 f.)

- 55) Sočinenija S. 197.
- 56) Ebenda S. 201 ff. Grigor'ev nähert sich sogar den radikalen "raznočincy", wenn er ästhetische Kritik nicht anders als "gastronomische" oder "rein technische" Kritik verstehen will (vgl. Gural'nik: Apollon Grigor'ev - Kritik, S. 484 bzw. Sočinenija, S. 201).
- 57) Ebenda S. 204.
- 58) Ebenda S. 225.
- 59) Zit. nach Gural'nik: Apollon Grigor'ev - kritik, S. 479. "Für die Seele gibt es immer nur ein Ideal, und die Seele kann sich nicht entwickeln" (Sočinenija, S. 208).
- 60) Zit. nach Friče: Ap. A. Grigor'ev, S. 318.
- 61) Zit. ebenda.
- 62) Sočinenija, S. 225.
- 63) Ebenda S. 228 f.
- 64) Ebenda 140 ff. Grigor'ev hob stets Gogol's Prosastück "Rim" hervor, weil darin die beiden Aspekte des Lebens - "das fast einförmig gemäß seinen vom Siegel der Ewigkeit geprägten Gesetzen dahinfließende Leben" und "das von der ganzen Vielfalt der Zufälligkeiten brodelnde Leben" - einander "von Angesicht zu Angesicht gegenübergestellt" seien.
- 65) Ebenda S. 165.
- 66) Ebenda S. 172 f.
- 67) Ebenda S. 187.
- 68) Ebenda S. 156.
- 69) Ebenda S. 183.
- 70) Ebenda S. 189.
- 71) Ebenda S. 179.
- 72) Ebenda S. 10.
- 73) Ebenda S. 253.
- 74) Ebenda S. 10 f.
- 75) Ebenda S. 337 f.
- 76) Ebenda S. 114 f.
- 77) Ebenda S. 238 f.

- 78) Ebenda S. 335. Dies veranlaßte die satirische Beilage des "Sovremennik", den "Svistok", von einer "vorsintflutlichen Existenz Lažečnikovs" u.ä. zu berichten (vgl. ebenda).
- 79) Ebenda S. 342.
- 80) Ebenda S. 119.
- 81) Ebenda S. 145. Vgl. Friedrich Schlegel: "Ich bin übrigens weit entfernt, jenen nationalen Gesichtspunkt für den einzigen zu halten, aus dem der welthistorische Wert einer Literatur zu beurteilen ist" (zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, S. 232). Übergreifend sei die Religion.
- 82) Ebenda S. 342.
- 83) Ebenda S. 119 f.
- 84) Ebenda S. 192.
- 85) Ebenda S. 142.
- 86) Ebenda S. 186.
- 87) Ebenda S. 204.
- 88) Vgl. Wilhelm Windelband: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. 9. u. 10., durchgesehene Aufl., besorgt von Erich Rothacker. Tübingen 1921, S. 498 ff.
- 89) Zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 330.
- 90) Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 1963, S. (XVIII ff.)
- 91) Ebenda S. (68).
- 92) Ebenda S. (240).
- 93) Ebenda S. (351).
- 94) Ebenda S. (237).
- 95) Zit. nach Bernard Bosanquet: A History of Aesthetic. London 1892, S. 319.
- 96) Vgl. Wellek (Geschichte der Literaturkritik, S. 331) über Schellings Kunstphilosophie: "Einmal werden Philosophie und Kunst und Wahrheit und Schönheit vollkommen gleichgesetzt, dann wieder werden sie in der Beziehung von Vorbild und Gegenbild begriffen, indem die Kunst als 'real', die Philosophie als 'ideal' bezeichnet wird, ungeachtet der Tatsache, daß die Kunst soeben als vollkommene 'Ineinsbildung des Idealen und Realen' hingestellt wurde".
- 97) Vgl. zu diesem Absatz U. Gural'nik: "Literaturno-kritičeskoe nasledie Apollona Grigor'eva", und: Apollon Grigor'ev - kritik. Am 27. September 1857 schrieb Grigor'ev an Pogodin: "Erst jetzt weiß ich positiv und endgültig, daß ich ebenso wenig Slavophiler wie Westler bin ..." (zit. nach Gural'nik: "Literaturno-kritičeskoe nasledie Apollona Grigor'eva", S. 76).

- 98) In der Ostrovskijschen Komödie "V čužom piru pochmel'e" gibt Agrafena Platonovna folgende Definition: "Ein samodur ist, wenn einer auf niemanden hört: und wenn Du ihn auf den Kopf haust, er bleibt stur. Stampft mit den Füßen und sagt: Wer bin ich denn? Und alle Hausangehörigen müssen kuschen, sonst setzt es was" (zit. nach Dobroljubov: Sobranie sočinenij v trech tomach, Bd. 2, S. 239).
- 99) Vgl. Sočinenija, S. 627 ff.
- 100) Ebenda S. 464.
- 101) Vgl. Gural'nik: "Literaturno-kritičeskoe nasledie Apollona Grigor'eva", S. 79.
- 102) Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 6, S. 430 f.
- 103) Sobranie sočinenij v trech tomach, Bd. 3, S. 176 f.
- 104) Ebenda Bd. 1, S. 313.
- 105) Ebenda Bd. 1, S. 314.
- 106) Ebenda Bd. 1, S. 316.
- 107) Ebenda Bd. 1, S. 316 f.
- 108) Ebenda Bd. 1, S. 284.
- 109) Ebenda Bd. 1, S. 298.
- 110) Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 10, S. 10. An dieser Stelle identifiziert Belinskij die "narodnost" in der Literatur mit der Darstellung der russischen Wirklichkeit.
- 111) Vgl. Skabičevskij (1869): "Sein Volk in allen Umständen, Formen und Äußerungen seines Lebens zu erforschen, sich von seinen allgemeinen Interessen durchdringen zu lassen, von seinen Freuden und Leiden - das ist die wahre Aufgabe des realen Dichters ... Realismus in der Literatur ist ein bestimmter Weg, dessen Ziel die narodnost' ist" (zit. nach Istorija ruskoj kritiki, Bd. 2, S. 357).
- 112) L.I. Timofeev definiert "narodnost'" in der Literatur folgendermaßen: 1. Verständlichkeit, 2. Probleme, die für das ganze Volk Bedeutung haben, 3. Behandlung dieser Probleme vom Standpunkt des Volksinteresses (vgl. Osnovy teorii literatury. 2., verb. u. erg. Aufl. Moskva 1963, S. 112 f).

II. Belinskijs Konzeption vom "myšlenie v obrazach" und "tipičes'kij obraz"

Der "narodnyj tip" - sei er nun, wie bei Grigor'ev, die literarische Inkarnation der "narodnost'" als eines Schellingschen Archetypus, nämlich des Archetyps einer bestimmten Nationalität, oder, wie bei Dobroljubov, die literarische Darstellung und der literarische Ausdruck des für das ganze Volk Bedeutsamen - ist nur eine (durch einen bestimmten Inhalt ausgezeichnete) Art des Typischen, allerdings eine für die russische Literaturkritik besonders wichtige Art des Typischen. Die Theorie vom Typischen, wie sie in der russischen Literaturkritik Eingang fand, war mit diesem besonderen Inhalt verknüpft. Sie blieb es jedoch keineswegs.

Im folgenden wollen wir uns dem zuwenden, was im vorigen Kapitel noch ziemlich unbestimmt blieb, nämlich der literaturtheoretischen Bedeutung, die dem Typischen überhaupt beigegeben wurde.

Entscheidend in diesem Zusammenhang ist Belinskijs Konzeption vom "tipičes'kij obraz". Der Ausdruck "obraz" ist von Vissarion Grigor'evič Belinskij (1811-48) in die russische literaturtheoretische Terminologie eingeführt worden¹⁾, und zwar im Zusammenhang der von den sowjetischen Literaturwissenschaftlern gleichsam als Kronzeuge für die Theorie vom Typischen in der Literatur häufig zitierten Formel: "Poézija est' myšlenie v obrazach"²⁾. Diese Formel grenzt das poetische vom wissenschaftlichen (philosophischen) Denken ab und bildet die theoretische Voraussetzung des Belinskijschen Begriffs vom "tipičes'kij obraz"³⁾. Lange Zeit hindurch gab es für die sowjetische Literaturwissenschaft - nicht zuletzt aus "sowjetpatriotischen" Gründen - neben Belinskij keine gleichrangige Autorität. Ein Belinskij-Zitat hatte eine ähnlich einschüchternde Wirkung wie ein Marx-, Engels-, Lenin- oder Stalin-Zitat. Dabei

eignet sich wohl kaum jemand weniger zum Zitieren als der terminologisch äußerst inkonsequente und unbeständige Belinskij.

Wir haben uns nicht vorgenommen, die historische Bedeutung Belinskis einzuschätzen. Seine Bedeutung lag jedoch, obwohl er sich ausgiebig über allgemeine Fragen der Literaturtheorie ausgelassen hat, gewiß nicht in der logisch konsequenten Formulierung von Theorien. Insofern steht das folgende Kapitel, das sich gerade mit dem theoretischen Aspekt der literaturkritischen Tätigkeit Belinskis befassen muß, in einem gewissen Widerspruch zu deren eigentlicher historischen Bedeutung⁴⁾.

1. Philosophie und Interpretation in der Entwicklung der Ansichten Belinskis

Wenn man die Ansichten Belinskis systematisch in ihrer widerspruchsvollen Entwicklung darstellen wollte, müßte man als Voraussetzung dazu mühsame semantische Analysen anstellen. Denn unter der sich im großen und ganzen wenig verändernden Oberfläche der vom deutschen Idealismus übernommenen philosophischen Terminologie war der Begriffsinhalt solcher entscheidenden Ausdrücke, wie "ideja", "obraz" und "dejstvitel'nost'", ständig im Fluß. Man befände sich sogar auf dem Holzweg, wollte man überhaupt auf dem Hintergrund der literaturkritischen Urteile Belinskis zu irgendeinem Zeitpunkt ein in sich logisch zusammenhängendes Bezugssystem, das man Poetik nennen könnte, annehmen⁵⁾.

Belinskij kritisierte sprachliche Kunstwerke, indem er literarische Stile vor allem als philosophische Haltungen beschrieb und bewertete. Sein literaturkritisches Urteil ging sozusagen auf zwei Seinen, einem philosophischen und einem ästhetischen, wobei ständig eines über das andere stolperte: sei es, daß seine gerade eingenommene philosophische Position von der ästhetischen Erfahrung eines neuen literarischen Stils in Frage gestellt wurde, oder sei es, daß er seine ästhetischen Wertungen in ein neues

philosophisches Prokrustes-Bett zwängte. Aber die Philosophie blieb doch immer das Medium, in das er seine Interpretationen übersetzte. Jedes einzelne literaturkritische Urteil kann deshalb nur im Hinblick auf seine jeweilige philosophische Position richtig verstanden werden.

Die Zeit zwischen seinem ersten größeren literaturkritischen Aufsatz, der ihn mit einem Schlag bekannt machte, nämlich den "Literaturnye mečtanija" von 1834, und seinem frühen Tod, kurz vor dem Ausbruch der europäischen Revolution von 1848, zeigt undeutlich eine Gliederung in drei Abschnitte, die allerdings weniger von einem logisch vollzogenen Richtungswechsel der philosophischen Einstellung als von einem widersprüchlichen Ineinanderübergehen mehr gefühlsmäßig-weltanschaulicher Werthaltungen gekennzeichnet sind. In jeder von den drei Phasen treten eine Weltanschauung und eine ästhetische Erfahrung zueinander in Widerspruch und bewegen auf diese Weise Belinskij in seiner geistigen Entwicklung dialektisch weiter⁶⁾. Schlagwortartig könnte man die Weltanschauungen der drei Perioden mit den Etiketten "transzendentaler Idealismus", "Versöhnung mit der Wirklichkeit" und "an Materialismus orientierter sozialer Utilitarismus" versehen.

Der "transzendente Idealismus" und Gogol' (1. Phase)

Der an Fichte und Schelling orientierte "transzendente Idealismus" der ersten Phase wurde von der ästhetischen Erfahrung, die die Erzählungen Gogol's für Belinskij waren, in Frage gestellt. Nach seiner pessimistischen Einschätzung der russischen Literaturgeschichte in den "Literaturnye mečtanija" fand Belinskij ein Jahr darauf in Gogol' endlich das "Oberhaupt" der russischen Literatur, wie er sich in dem Aufsatz "O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja" von 1835 ausdrückte⁷⁾. In diesem Aufsatz erklang zum ersten Mal das Leitmotiv der gesamten literaturkritischen Tätigkeit Belinskijs, ihr durchgängiges Prinzip: die Forderung nach "vosproizvedenie dejstvitel'nosti" (Wiedergabe der Wirklich-

keit). Er faßte die Erzählungen Gogol's als eine Darstellung des russischen Lebens "in aller Nacktheit, in all seiner Häßlichkeit" auf⁸⁾.

Hatte er noch ein Jahr zuvor als allgemeine Aufgabe der Literatur herausgestellt, "die Idee des allumfassenden Lebens der Natur darzustellen (vosproizvodit')"⁹⁾, so sah er sich nun dazu veranlaßt, zwei grundlegende Typen von Literatur zu unterscheiden: die "ideal'naja" und die "real'naja poëzija". "Die Dichtung erfaßt und reproduziert die Erscheinungen des Lebens sozusagen durch zwei Methoden. Diese Methoden sind einander entgegengesetzt, obwohl sie zu demselben Ziel führen. Der Dichter gestaltet entweder das Leben nach seinem eigenen, von seiner Auffassung der Dinge, von seinem Verhältnis zur Welt, zum Jahrhundert und zum Volk, in dem er lebt, abhängigen Ideal um, oder er reproduziert es in seiner ganzen Nacktheit und Wahrheit, getreu allen Einzelheiten, Farben und Nuancen seiner Wirklichkeit"¹⁰⁾. Die "reale Dichtung" bezeichnete er als die Dichtung seiner Zeit. "Wir wollen nicht das Ideal des Lebens, sondern das Leben selbst, wie es ist. Ob schlecht oder gut, wir wollen es nicht schöner machen, als es ist, denn wir glauben, daß es in der dichterischen Darstellung in beiden Fällen schön ist, gerade weil es wahr ist und weil dort Poesie ist, wo Wahrheit ist"¹¹⁾.

Wie sehr Belinskij von der Position abgewichen war, die er noch in den "Literaturnye mečtanija" eingenommen hatte, kann man an dem Wandel sehen, den sein Begriff der von der Literatur zu fördernden "narodnost'" dabei erfuhr. Hatte er damals gefordert, die russische Literatur müsse eine symbolische Darstellung der "Idee des russischen Lebens" geben¹²⁾, wobei er ausdrücklich betonte, daß diese symbolische Darstellung "unabhängig von Thema und Inhalt"¹³⁾ sei, so bedeutete "narodnost'" nun, als ein besonderer Vorzug der Gogol'schen Erzählungen, aber auch als das Merkmal jeder "wahren" Literatur, gerade die getreue Wiedergabe

der Sitten, Gewohnheiten und des Charakters der russischen Nation¹⁴⁾.

Die "Versöhnung mit der Wirklichkeit" und Lermontov (2. Phase)

Eine gewisse Versöhnung der Widersprüche, die sich zwischen seiner "transzendental-idealistischen" Weltanschauung und der ästhetischen Erfahrung des "realen" (Gogol'schen) Stils aufgetan hatten, bot ihm die Philosophie Hegels - oder zumindest das, was man ihm über diese erzählt hatte und was er für diese hielt (er selbst konnte nicht Deutsch lesen). Hegel wollte zwar tatsächlich "die verschmähte Wirklichkeit rechtfertigen", denn er wollte zu der Einsicht verhelfen, "daß die wirkliche Welt ist, wie sie sein soll"¹⁵⁾. Belinskij machte sich jedoch dieses Programm voreilig und in einem mißverstandenen Sinne zueigen. Hegel glaubte, zeigen zu können, daß es "in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen ist"¹⁶⁾, weil er meinte: "Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an..."¹⁷⁾. Die kritiklose Versöhnung Belinskis mit den russischen Verhältnissen war also keineswegs im Sinne Hegels. Denn sie entbehrte der Einsicht, die erst "das Wirkliche, das unrecht scheint, zu dem Vernünftigen" verklärt¹⁸⁾.

Die Bedeutung der Bekehrung Belinskis zu Hegel für seine literaturtheoretische Entwicklung lag in der - wenn auch mißverstandenen - Rechtfertigung der Wirklichkeit, die dieser ihm bot, und damit in der philosophischen Rechtfertigung des Programms der "realen Dichtung". Es ist hier nicht nötig, daß wir von den literaturkritischen Urteilen berichten, zu denen Belinskij von seiner neuen Weltanschauung verleitet wurde¹⁹⁾. Charakteristisch für seine Motive zur "Versöhnung mit der Wirklichkeit" war sein Verhältnis zu Schiller. In der Zeit nämlich seines Überganges zu Hegel degradierte er den bislang sehr geschätzten Schiller zum "Halbpoeten". "Schiller", erklärte er später, "war damals mein persönlicher Feind, und es kostete mich Mühe, meinen Haß gegen ihn zu

zügeln und mich in den Grenzen des Möglichen zu halten. Warum dieser Haß? Wegen des subjektiv-sittlichen Standpunkts, wegen der schrecklichen Idee der Pflicht, wegen des abstrakten Heroismus und des Krieges der schönen Seele mit der Wirklichkeit". Als Belinskij am 4. Oktober 1840 seinem Freund Botkin mitteilte, daß er von neuem das Kriegsbeil gegen die russischen Verhältnisse ausgegraben habe, kam auch Schiller wieder zu Ehren: "Ich verfluche mein ekelhaftes Streben nach Versöhnung mit der ekelhaften Wirklichkeit! Es lebe der große Schiller, der edle Anwalt der Menschheit, der helle Stern der Rettung, der Emanzipator der Gesellschaft von den blutigen Vorurteilen der Überlieferung"²⁰⁾.

Die entscheidende ästhetische Erfahrung, die ihren Teil dazu beitrug, Belinskis verkrampte Versöhnung mit den russischen Verhältnissen zu zersetzen, war das als romantisch-lyrischer Protest gegen die russische Gesellschaftsverfassung interpretierte Werk Lermontovs. Da Belinskis Versöhnung mit den russischen Verhältnissen unmittelbar mit seiner Bekehrung zur Hegelschen Philosophie, wie er sie verstand, verbunden gewesen war, erschien ihm nun auch die Aufkündigung der Versöhnung als eine Befreiung aus dem Zauberbann Hegels. Dies kommt wiederum in einem Brief an Botkin vom 1. März 1841 zum Ausdruck. Darin schrieb er: "Ich habe schon lange geahnt, daß die Philosophie Hegels nur ein Moment ist, wenn auch ein großes, daß aber die Absolutheit ihrer Resultate zu nichts taugt, daß es besser ist zu sterben, als sich ihnen zu unterwerfen... Das Subjekt ist bei ihm nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel für den momentanen Ausdruck des Allgemeinen... Ich habe besonders schwerwiegende Gründe, H. zu zürnen, denn ich fühle, daß ich ihm (in der Empfindung) treu war, als ich mich mit der russischen Wirklichkeit versöhnte... Alle Ansichten H.s von der Moral sind vollkommener Unsinn, denn im objektiven Reich des Gedankens gibt es keine Moral...

Das Schicksal des Subjekts, des Individuums, der Persönlichkeit ist wichtiger als die Schicksale der ganzen Welt und die Gesundheit des chinesischen Kaisers (d.h. der Hegelschen Allgemeinheit)"²¹⁾.

Der "am Materialismus orientierte soziale Utilitarismus" und Puškin (3. Phase)

Belinskij hat sich jedoch keineswegs ganz und gar von Hegel gelöst oder ihn gar gedanklich überwunden. Vor allem verhinderte die eben, doch irgendwie verarbeitete Hegelsche Phase einen Rückfall in "abstrakten Heroismus".

In den dreißiger Jahren war die Stankevič-Gruppe (das "deutsche Lager") die Rivalin der Gruppe um Gercen und Ogarev (das "französische Lager"). Die eine, der auch Belinskij angehörte, befaßte sich mit der deutschen idealistischen Philosophie, die andere mit sozialkritischen Gedankengängen und der Theorie der Naturwissenschaft. In den vierziger Jahren verschmolzen beide Lager unter dem Eindruck der Affinität des deutschen Linkshegelianertums und des französischen utopischen Sozialismus. Gercen, der sich mit Belinskij wegen dessen extrem konservativer Aufsätze zerstritten hatte, versöhnte sich mit ihm. Der soziale Utilitarismus dieser neuen, halbwegs materialistischen und sozialistischen Richtung erlaubte es Belinskij, den subjektiven Protest Lermontovs gegen die bestehenden Gesellschaftsverhältnisse als einen in gesellschaftlichen Bedürfnissen begründeten Protest zu rechtfertigen; die Subjektivität des Protestes erhielt ihre Rechtfertigung dadurch, daß man sie als "mächtigen, im vorherrschenden Denken der Epoche begründeten subjektiven Antrieb" auffassen konnte²²⁾. Es ist Belinskij jedoch nicht gelungen, seinen sozialen Utilitarismus in einer in sich logisch zusammenhängenden Poetik zu integrieren. Dieser Mangel äußerte sich zunehmend in einer gewissen Ablehnung der ästhetischen Fragestellung in der Literaturkritik über-

haupt, - einer Tendenz, die sich allerdings erst bei seinen radikalen Nachfolgern der sogenannten "sechziger Jahre" zu völliger Deutlichkeit ausprägte. Ausdruck hierfür ist seine Mühe, in den Puškin-Aufsätzen von 1843-46 sein Verhältnis zu diesem Schriftsteller zu definieren.

2. "Idee" und "Gestalt" bei Hegel: "ideja" und "obraz" bei Belinskij

Das lange Zeit hindurch und auch heutzutage in abgeschwächter Form noch übliche pietätvolle Verhältnis zu Belinskij hat viele sowjetische Literaturwissenschaftler dazu verleitet, die philosophische Inkonsequenz und Unbeständigkeit seiner Literaturtheorien zu vertuschen, indem sie die mehr oder weniger ins Konzept passenden Zitate so rücksichtsvoll aus dem Zusammenhang herausangelten, daß ihr von Belinskij gemeinter Sinn unkenntlich wurde. So geschieht es häufig auch mit der vielzitierten Formel vom "myšlenie v obrazach", die als Kronzeuge für die Theorie vom Typischen in der Literatur aufgerufen wird und bekräftigen soll, daß die Literatur die Wirklichkeit in sinnlicher, konkreter, individueller Form verallgemeinert.

Belinskij gebrauchte diesen Ausdruck zum ersten Mal 1838 im "Moskovskij nabljudatel'". In derselben Zeitschrift war im selben Jahr die mit einem Vorwort von M.N. Katkov versehene Übersetzung eines Artikels des rechten Hegelianers H.T. Röscher über "Das Verhältnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk" erschienen. Die Übersetzung trug den Titel: "O filosofskoj kritike chudožestvennogo proizvedenija". Belinskij, der sich im Herbst 1837 zu Hegels Philosophie hatte bekehren lassen, verteidigte diesen Aufsatz und propagierte die darin konzipierten Aufgaben einer "philosophischen Kritik"²³⁾.

Die künstlerische Qualität eines Kunstwerks, die "chudo-zestvennost'", beruht danach in der "Einheit von Form und Inhalt"²⁴⁾. Der Inhalt eines Kunstwerks ist die "Idee". Der erste Akt der philosophischen Kritik besteht darin, "die Idee von der Form loszureißen und die absolute Bedeutung dieser Idee... in der dialektischen Bewegung der allgemeinen Idee zu finden..."²⁵⁾. Der zweite Akt ist dann, "die Idee des Kunstwerks in ihrer konkreten Erscheinung zu zeigen, sie in den obrazy²⁶⁾ aufzuspüren und das Ganze und Einheitliche in den Einzelheiten zu finden"²⁷⁾: "nur eine konkrete Idee kann sich in einem konkreten poetischen obraz verkörpern. Poëzija est' myšlenie v obrazach..."²⁸⁾.

Die Charakterisierung der "Poesie" als "myšlenie v obrazach" steht also in einem hegelianischen Zusammenhang. Es empfiehlt sich aus diesem Grund, die komplizierte Stellung ins Auge zu fassen, die die "Poesie" in Hegels System und Geschichte des Geistes einnimmt. Besonders soll uns dabei der dem "obraz" entsprechende Begriff der "Gestalt" oder des "Bildes" interessieren.

"Poesie" und "Gestalt" in Hegels Kunstphilosophie

Hegel steht auf dem Standpunkt: "rien n'est beau que le vrai" (Boileau), "all beauty is truth" (Shaftesbury). Es kommt folglich darauf an, seinen Begriff von "Wahrheit" zu verstehen. "Alles Existierende hat", laut Hegel, "deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch wahr, daß es inneres und äußeres Daseyn hat und überhaupt Realität ist, sondern dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht... Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinen äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee"²⁹⁾.

"Die todte unorganische Natur ist der Idee nicht gemäß, und nur die lebendig organische eine Wirklichkeit derselben"³⁰⁾. Aber höher als die "Naturschönheit" steht die "Kunstschönheit": die Naturschönheit ist nur "ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen"³¹⁾. Die Kunst hat die Bestimmung, "das Daseyn in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen"³²⁾. Sie ahmt die Natur nicht nach. Nimmt sie "überhaupt das Vorhandene zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur es so und so gemacht, sondern weil sie es recht gemacht hat"³³⁾. Kunstschönheit ist "Schein", ohne dadurch abgewertet zu sein. Denn "die empirische innere und äußere Welt" ist nicht "die wahrhafte Wirklichkeit". Kunstschönheit ist Schein, weil sie "dem Wesen wesentliche" Erscheinung des Wesens ist, während in der empirischen Welt das Wesen nur "in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten" erscheint³⁴⁾; sie beruht auf dem "Ideal", d.h. der "Idee als ihrem Begriff gemäß gestalteter Wirklichkeit"³⁵⁾. "Es ist dieß jedoch eine Zurückführung ins Innre, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstrakter Form, bis zum Extrem des Gedankens fortgeht, sondern im Mittelpunkte stehen bleibt, in welchem das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innre in dieser der Allgemeinheit entgegengeshobenen Äußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint"³⁶⁾.

Der "Inhalt" des Kunstwerks ist die "Idee", ihre "Gestalt" - seine "Form". Das Kunstwerk ist "Idee und Gestalt ineinander gearbeitet"³⁷⁾, "dem bestimmten Inhalt selbst immanente Gestalt"³⁸⁾. "Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisirt, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung stellen"³⁹⁾. "Nur in der höchsten Kunst ist die Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, daß die Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil die Idee, welche sie ausdrückt, selbst die wahrhaftige ist"⁴⁰⁾.

Historische und systematische Gesichtspunkte sind in Hegels "Philosophie der Kunst"⁴¹⁾ ineinandergewoben. Sein Begriff der "Kunst" ist von seinem Kunstideal, d.h. von dem, was er für die griechische Kunst hielt, bestimmt. Und die Bildhauerei hält er für die typische "Kunstart" der "klassischen Kunstform". "Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunst-sphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstand macht, und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseyns als Entsprechen beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzenseyn aber kommt in der That der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung"⁴²⁾. Die "Kunstsphäre", die Sphäre der "Anschauung", steht im "Reich des absoluten Geistes" unterhalb der Sphäre der Religion ("Vorstellung"), so wie die Philosophie ihrerseits, als die Sphäre des "Denkens", über der Religion steht. Die Kunst ist die niederste der drei Stufen des seiner selbst bewußt werdenden Geistes⁴³⁾.

Die klassische Kunstform wird von der romantischen aufgehoben, sobald die Kunst einen Inhalt gewonnen hat, der "die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt" unmöglich macht. Die "romantische Kunstform" ist die Kunst "für die mit ihrem Gegenstand einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit"⁴⁴⁾. Typisch für sie ist "das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität" in der Musik⁴⁵⁾. Die Musik ist "der eigentliche Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt"⁴⁶⁾. So das Äußere in der romantischen Kunstform noch vorkommt, wird es nur "negativ gesetzt": "Die Seite des äußeren Daseins ist der Zufälligkeit überantwortet... Denn dies Äußere hat

seinen Begriff und Bedeutung nicht mehr, wie im Klassischen, in sich und an sich selber, sondern im Gemüth, das seine Erscheinung, statt im Äußeren und dessen Form der Realität, in sich selber findet und dies Versöhntseyn mit sich in allem Zufall... zu gewinnen vernag⁴⁷⁾. "In der Malerei ist zwar auch noch die äußere Gestalt das Mittel, durch welches sich das Innere offenbar macht, dies Innere aber ist die ideelle, besondere Subjektivität, das aus seinem leiblichen Daseyn in sich gekehrte Gemüth, die subjektive Leidenschaft und Empfindung des Charakters und Herzens, die sich nicht mehr in die Außengestalt total ergießen, sondern in derselben gerade das innerliche Fürsichseyn und die Beschäftigung des Geistes mit dem Bereich seiner eigenen Zustände, Zwecke und Handlungen abspiegeln"⁴⁸⁾.

Die romantische Kunstform ist also - negativ - eine Auflösung der Einheit von Idee und Gestalt, sie ist dies aber auch im positiven Sinn, "weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht"⁴⁹⁾. In potenziierter Form gilt das von einer anderen für die romantische Kunstform typischen Kunstart: von der "Poesie". Die Poesie ist ein Extrem, eine äußerste Grenze der Kunst. Darin gleicht sie der Architektur, "der unvollständigsten Kunst", typisch für die "symbolische Kunstform" des alten Orients, die für den Geist nur eine "äußere Umgebung" schaffen kann⁵⁰⁾. Da Hegel von der Vorstellung ausgeht, daß das Kunstwerk eigentlich eine sinnliche Gestalt ist, und da die lautlichen oder graphischen Wortgestalten sprachlicher Kunstwerke bloß konventionelle Zeichenvehikel sind, empfindet er die Poesie als eine Abweichung vom "ursprünglichen Begriff der Kunst". Denn in der Poesie löst sich "die Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des Äußeren Daseyns in einem Grade auf, welcher dem ursprünglichen Begriff der Kunst nicht mehr zu entsprechen anfängt, so daß nun die Poesie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hineinzuverlieren". Sie ist die Kunstart, "an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vor-

stellung als solcher sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält" ⁵¹⁾.

Es ist sehr schwierig, Hegels Begriff der "Gestalt" als einen kunstwissenschaftlichen Begriff zu verstehen und zu definieren. Ausgangspunkt ist die "sinnliche, bildliche Gestalt". Dieser Begriff scheint voll und ganz nur auf die für die klassische Kunstform typische Kunstart, die Bildhauerei, anwendbar zu sein. Eine antike Skulptur bietet sich der sinnlichen Wahrnehmung als gestaltetes steinernes Material dar und ist die anschauliche Darstellung eines an Dinge der äußeren Welt erinnernden Phantasiebildes. Die Musik dagegen, als die für die romantische Kunstform typische Kunstart, bietet zwar der sinnlichen Wahrnehmung noch ein gestaltetes Tonmaterial dar, ist aber nur noch ein Bild "der mit ihrem Gegenstand einfach als mit sich selbst zusammengehenden Innerlichkeit". Das, was nun im Falle der Poesie der sinnlichen Wahrnehmung dargeboten wird, sind gar nur noch die graphischen oder lautlichen sprachlichen Zeichenvehikel. Und Hegel bezeichnet an einer Stelle das "sprachliche Element" der Poesie, das auf den ersten Blick als das gestaltete Material angesehen werden könnte, als "für das eigentlich Poetische gleichgültig": "Die geistigen Formen (des inneren Vorstellens, d. Verf.) sind es, die sich an die Stelle des Sinnlichen setzen und das zu gestaltende Material... abgeben" ⁵²⁾. Die Vorstellung nun hat "die Bestimmung des Allgemeinen in sich, und was aus ihr hervorgeht, erhält schon dadurch den Charakter der Allgemeinheit im Unterschiede natürlicher Vereinzelung" ⁵³⁾. "Außerdem aber ist bei der Dichtkunst die Art des Ausdrucks immer die allgemeine Vorstellung im Unterschiede der natürlichen Einzelheit; der Dichter giebt statt der Sache stets nur den Namen, das Wort, in welchem das Einzelne zu einer Allgemeinheit wird, indem das Wort von der Vorstellung producirt ist und dadurch schon den Charakter des Allgemeinen in sich trägt" ⁵⁴⁾.

Die Poesie ist also eine Auflösung der Kunst. Zweitens aber ist sie "die allgemeine Kunst": "die Totalität, welche die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt. Denn einerseits enthält die Dichtkunst wie die Musik das Princip des sich Vernehmens des Innern als Innern, das der Baukunst, Skulptur und Malerei abgeht, anderer Seits breitet sie sich im Felde des inneren Vorstellens, Anschauens und Empfindens selber zu einer objektiven Welt aus, welche die Bestimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert..."⁵⁵⁾. Sie ist "die allgemeine Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehen im Stande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantasie selber bleibt, diese allgemeine Grundlage aller besonderen Kunstformen und einzelnen Künste"⁵⁶⁾. Sie ist Gestalt "für das an und für sich Wahre der geistigen Interessen überhaupt, doch nicht nur für das Substantielle derselben in ihrer Allgemeinheit symbolischer Andeutung oder klassischer Besonderung, sondern ebenso für alles Specielle auch und Partikuläre, was in diesem Substantiellen liegt, und damit für alles fast, was den Geist auf irgendeine Weise interessirt und beschäftigt"⁵⁷⁾. Die Poesie hört aus diesem Grunde auf, wo "die Prosa" - Hegel versteht hier unter "Prosa" nicht künstlerische Prosa, sondern das nicht-poetische Sprechen im Alltag und in der Wissenschaft - "den gesamten Inhalt des Geistes schon in ihre Auffassungsweise hineingezogen und allem und jedem den Stempel derselben eingedrückt" hat⁵⁸⁾.

Die Poesie ist nicht nur Auflösung der Kunst und allgemeine Kunst, sie ist drittens das "ursprüngliche" Denken und Sprechen. "Sie ist das ursprüngliche Vorstellen des Wahren, ein Wissen, welches das Allgemeine noch nicht von seiner lebendigen Existenz im Einzelnen trennt... Deshalb spricht sie nicht etwa einen für sich in seiner Allgemeinheit bereits erkannten Gehalt nur bildlich aus, im Gegentheil, sie ver-

weilt, ihrem unmittelbaren Begriff gemäß, in der substantiellen Einheit, die solche Trennung und bloße Beziehung noch nicht gemacht hat" ⁵⁹⁾.

Im Gegensatz zur empirischen Wissenschaft, die "in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Existenz und des allgemeinen Gesetzes verharret", erfaßt die Poesie, wie die Philosophie, "die wirklichen Dinge in ihrer wesentlichen Besonderheit und ihrem wirklichen Daseyn", "in dem Erscheinenden das Wesen" ⁶⁰⁾. Ja, die Poesie ist in einer gewissen Hinsicht sogar der Philosophie überlegen. "Das Denken ist nur eine Versöhnung des Jähren und der Realität im Denken; das poetische Schaffen und Bilden eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form realer Erscheinungen selber" ⁶¹⁾. Es ist jedoch die Beschränktheit der Kunstsphäre der Grund dafür, daß die Philosophie der Poesie überlegen und Philosophie der Kunst überhaupt möglich ist. Die Philosophie der Kunst ist gewissermaßen ein Anzeichen davon, daß die Kunstsphäre überwunden ist. Denn es liegt in der Macht des sich in der Ästhetik manifestierenden philosophischen Denkens, "nicht nur sich selbst in seiner eigenthümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebenso sehr sich in seiner Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen" ⁶²⁾. Die Philosophie "verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs" und erhebt im Gegensatz zur Poesie "das Besondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei sich selbst ist" ⁶³⁾. "Die philosophische Deduktion nämlich thut wohl die Nothwendigkeit und Realität des Besonderen dar, durch das dialektische Aufheben desselben beweist sie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Besonderen selbst, daß es nur in der konkreten Einheit erst seine Wahrheit und seinen Bestand finde. Die Poesie dagegen schreitet zu solch einem absichtlichen Aufzeigen nicht fort..." ⁶⁴⁾.

3. Der Begriff des "obraz"

Die bloße Formulierung: "Poëzija est' myšlenie v obrazach", war keineswegs originell. Es ist denkbar, daß Belinskij sie von August Wilhelm Schlegel übernommen hat. Denn dieser hat gelehrt, alle Poesie sei "sinnbildlich": "bildlich anschauernder Gedankenausdruck"⁶⁵⁾. Den Ausdruck "bildlich denken" finden wir jedoch auch schon in der rationalistischen Poetik auf die Literatur angewandt, zum Beispiel in H. W. Gerstenbergs "Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766-70)⁶⁶⁾. Es kommt also darauf an, den Sinn der Formulierung aus dem Zusammenhang zu ersehen, in dem sie steht.

Belinskijs Darstellung der "philosophischen Kritik", in der die Formulierung zuerst auftaucht, spiegelt die Hegelsche Kunstphilosophie nur in reduzierter Form wider: nur die allgemeinsten Züge, ohne die historischen und systematischen Differenzierungen nach Kunstformen und Kunstarten. Es wird also die Literatur nur allgemein, kunstphilosophisch, als Kunst, und nicht als spezifische Kunstart, charakterisiert. Dabei erscheint die Literatur gewissermaßen als "exoterische Philosophie"⁶⁷⁾. Von der auf die Literatur angewandten Kunstphilosophie Hegels wird demnach nicht viel mehr wiedergegeben als: daß die Literatur als Kunst einerseits "zum Bereich des begreifenden Denkens" gehört⁶⁸⁾ (und das Denken strebt nach dem "Wissen des Allgemeinen"⁶⁹⁾, daß sie aber andererseits "einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlecht hin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung" stellt⁷⁰⁾, daß sich in ihr der Gedanke in "sinnliche, bildliche Gestalt" entäußert⁷¹⁾. Statt "Gestalt" sagte Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik häufig auch "Bild". Der Ausdruck "obraz" nun wurde von Belinskij in die russische Literaturtheorie eingeführt als Übersetzung dieser beiden von Hegel gebrauchten allgemein-kunstphilosophischen Termini⁷²⁾.

"Obraz" und "Sinnlichkeit"

Hegel ordnete die Kunst unter dem Begriff der "Anschauung" in sein historisches System des Geistes ein; die Bildhauerei, als die für die klassische Kunstform typische Kunstart, ist "anschaulich"⁷³⁾. Anschaulichkeit ist nur ein Sonderfall der Sinnlichkeit. Sinnlichkeit ist auch gemeint, wenn gesagt wird, die Fähigkeit, die den Künstler auszeichne, sei die "anschauliche Beherrschung des Gegenstands"⁷⁴⁾. Die Kunst zeichnet sich demnach dadurch aus, "daß in ihr alles Gemeinte vollendet sinnlich sich zeigt"; die künstlerische Phantasie integriert demnach "aktiv in der Meinung, der Intentionalität, jederzeit den gemeinten und vollständigen Gegenstand durch Repräsentation der Vorstellung"⁷⁵⁾. Auch Wilhelm von Humboldt meinte, die bildende Kunst sei mit der Kunst überhaupt "näher als die Dichtkunst verwandt. Denn sie ist rein darstellend und sinnlich; und diese beiden Eigenschaften sind auch im allgemeinen Begriffe der Kunst die herrschenden"⁷⁶⁾. Der Dichtkunst mangle es an "Anschaulichkeit"⁷⁷⁾. Aber auch dem Dichter komme es auf "anschaulichste Darlegung" an⁷⁸⁾.

Auch in der Ästhetik im allgemeinen wird überwiegend gelehrt, was ja eigentlich schon der Name, den Baumgarten für diese Disziplin geprägt hat, ausdrückt, nämlich daß der ästhetische Gegenstand sinnlich gegeben sein müsse (griechisch "aisthēsis" heißt "Sinneswahrnehmung, Empfindung"). Sinnlich gegeben wird ein Gegenstand erst durch die Wahrnehmung. Empfindungen⁷⁹⁾ sind noch keine Wahrnehmungen. Die Wahrnehmungen schließen immer schon "die Auffassung und Deutung des empfindungsmäßig Gelieferten durch Vorstellungen und Denkkakte" in sich⁸⁰⁾.

Sprachliche Kunstwerke sind ästhetische Gegenstände. Nehmen wir einmal an, ästhetische Gegenstände müßten sinnlich gegeben sein. Dann wären sprachliche Kunstwerke entweder durch die "Phantasiesinnlichkeit" ihrer "Bilder" (im Sinne von "représentations mentales"⁸¹⁾) oder durch die "Wahr-

nehmungssinnlichkeit" ihrer akustischen oder graphischen Gestalt als ästhetische Gegenstände sinnlich gegeben⁸²⁾.

Was die "Wahrnehmungssinnlichkeit" der lautlichen Gestalt sprachlicher Kunstwerke angeht (die graphische lassen wir der Einfachheit halber unberücksichtigt), so ist diese in fast allen Fällen ästhetisch nur im Zusammenhang mit den Bedeutungen relevant. "Selbst beim Anhören einer Fremdsprache, die wir überhaupt nicht verstehen, hören wir nicht bloß Laute, sondern wir übertragen unsere phonetischen Gewohnheiten auf sie..."⁸³⁾. Sprachliche Kunstwerke sind also fast ausschließlich nur auf dem Umweg über die Bedeutungen durch die "Wahrnehmungssinnlichkeit" als ästhetische Gegenstände gegeben. Bei vielen Prosaverken, wie zum Beispiel bei den Romanen Tolstojs, ist die lautliche Gestalt ästhetisch gänzlich neutral⁸⁴⁾. Wenn sprachliche Kunstwerke "phantasiesinnlich" gegeben sein müßten, wären sie zumindest für jeden Leser sehr verschieden gegeben. Denn die beim Lesen realisierten sinnlichen Vorstellungen sind sehr verschieden. Außerdem sind die sinnlichen Vorstellungen, die die Sprache eventuell suggeriert, (im Vergleich zu Wahrnehmungen) sehr abstrakt. Im allgemeinen genügt es, daß man die Bedeutung der Sätze verstehe, ohne auch nur eine einzige sinnliche Vorstellung zu haben. Man lese als Beispiel Puškins Gedicht "Ja vas ljubil" von 1829⁸⁵⁾. Schließlich müßte oft - und das trifft besonders auf solche Kunstwerke zu, die ausgesprochen reich an Metaphern sind - eine ausgiebige Realisierung sinnlicher Vorstellungen sogar störend wirken⁸⁶⁾. Die Behauptung Friedrich Hebbels, poetischer Stil sei "sinnlicher" Stil, sei ein Stil, der seinen Wortschatz durch "Ohr und Auge" beziehe, muß demnach als eine wenig überzeugende Verallgemeinerung erscheinen⁸⁷⁾.

Die angeblich notwendige Phantasiesinnlichkeit der Literatur ist in der Antike wiederholt hervorgehoben worden. Bekannt ist die Formel von Horaz "ut pictura poesis". Plutarch nannte die Dichtung "redende Malerei"⁸⁸⁾. Quintilian verlangte vom Dichter die Fähigkeit, "uns die fernliegenden Gegenstände

mit so großer Genauigkeit vorzustellen, daß wir glauben, sie vor unseren Augen zu haben"⁸⁹⁾. In der "Institutio oratoria" von Quintilian und in der Schrift "De sublimitate" aus dem 1. Jh. n. Chr., die man fälschlicherweise Cassius Longinus (213-73) zuschrieb, wurde die Phantasiesinnlichkeit besonders aus rhetorischen Gründen propagiert: Gefühle könnten nicht ohne weiteres mobilisiert werden, der Redner müsse sie durch Bilder hervorrufen⁹⁰⁾.

Dieser Gesichtspunkt war im 18. Jh. sehr verbreitet, vor allem dort, wo die psychologische Wirkung des sprachlichen Kunstwerks im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand. So schrieb J.J. Bodmer über den Dichter (in seinen "Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter" von 1741): "die Feder dienet ihm statt des Pinsels". J.J. Breitinger sprach von "poetischer Malerkunst": "Wie nun der Maler zur Materie der Nachahmung alles dasjenige nehmen kann, was dem sinnlichen Werkzeuge des Gesichtes durch Licht und Farben kann begreiflich gemacht werden; also stehet es in dem Vermögen der poetischen Malerkunst, alles, was mit Worten und Figuren der Rede auf eine sinnliche, fühlbare und nachdrückliche Weise kann nachgeahnet und der Phantasie als dem Auge der Seele eingepreßt werden, nach dem Leben und der Natur abzuschildern"⁹¹⁾. Es ist bekannt, daß Lessing in "Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie" 1766 dagegen eingewendet hat, es könne nicht Aufgabe eines sprachlichen Kunstwerks sein, mit seinen in der Zeit aufeinanderfolgenden Zeichen Bilder zu malen⁹²⁾.

Der allgemein-kunstphilosophische Terminus "obraz", als Übersetzung der "sinnlichen, bildlichen Gestalt", hat eine gewisse Plausibilität in bezug auf die antike Bildhauerei, die ja für Hegel die typische Kunstart der klassischen Kunstform war. Die Literatur muß jedoch, was den Aspekt der "Sinnlichkeit" anbelangt, im Lichte dieses Begriffes als eine sehr mangelhafte Kunst erscheinen. Man könnte nun jedoch sagen, auch das sprachliche Kunstwerk sei ja ein insofern gestaltetes Material und in diesem Sinne ein "obraz".

"Obraz" und "gestaltetes Material"

Es ist üblich, die verschiedenen Künste nach ihrem jeweiligen "Material" zu unterscheiden. Als Material der Literatur gibt man meist "die Sprache" an. Auch V. Žirmunskij, den wir hier als ein Beispiel anführen wollen, geht davon aus, daß jede Kunst ein bestimmtes Material benutzt und es mit den ihr eigenen "priemy" (Kunstgriffen) bearbeitet. Und zwar werden diese "priemy" als "ästhetisch bedeutsame Fakten" aufgefaßt, insofern als sie die "samocennost'" (Eigenwertigkeit) des Kunstgebildes ausmachen⁹³⁾. Als Material der Literatur gibt Žirmunskij "das Wort" an und nennt aus diesem Grunde die Literatur "slovesnoe iskusstvo" (Wortkunst)⁹⁴⁾. Die Aufgabe der Poetik, als der Wissenschaft von der Literatur als Kunst, ist es demnach, das bearbeitete Material mit dem Rohmaterial zu vergleichen und auf diese Weise die literarischen "priemy" zu beschreiben.

Žirmunskij wollte dadurch die Unterscheidung von "Inhalt" und "Form", die er für unfruchtbar hielt, unnötig machen. Andererseits wollte er aber auch die in den Anfangsjahren der "Formalen Methode" übliche Einseitigkeit überwinden, die darin bestanden hatte, daß man sich vorwiegend auf diejenigen "priemy" konzentrierte, die das phonetische Material bearbeiten. Er tat dies, indem er darauf hinwies, daß sämtliche Elemente des sprachlichen Kunstwerks, auch jene, die früher häufig als "inhaltliche" gegolten hatten, unter dem Gesichtspunkt der Bearbeitung des sprachlichen Materials durch ästhetisch bedeutsame "priemy" begriffen werden müßten.

Im weiteren stellt sich dann jedoch heraus, daß er die Formel "iskusstvo, kak priem" nicht durchzuführen vermag, sofern sie bedeuten soll, das sprachliche Kunstwerk sei nichts weiter als das mit den ästhetisch bedeutsamen "priemy" bearbeitete sprachliche Material⁹⁵⁾. Als Grund dafür gibt er an, daß in den "gegenständlichen oder thematischen Künsten", zu denen er auch die Literatur zählt, das Material "mit Bedeutung belastet" sei und deshalb die ästhetische

Bearbeitung des Materials nicht das einzige "organisierende Prinzip" sein könne⁹⁵⁾; außerdem gebe es künstlerische Prosa - und er denkt dabei an Stendhal und Tolstoj -, in der "das Wort", also doch das angebliche Material der Literatur, ästhetisch unbearbeitet sei⁹⁷⁾. Es gäbe demnach Wortkunst, die keine Wortkunst ist. Es scheint also zu Widersprüchen zu führen, wenn man als Material der Literatur "das Wort", "die Sprache" annimmt, um darin die "sinnliche Gestalt" des sprachlichen Kunstwerks zu begründen.

"Obraz" und "Bild"

"Obraz" bedeutet "Gestalt" oder "Bild". Eine Gestalt ist eine Struktur, ein System, eine Einheit im Mannigfaltigen. Das Ganze einer Gestalt ist mehr als die Summe der Teile. Eine Gestalt ist die Beziehung, in der die Teile zueinander und zum Ganzen stehen. Wie wir sehen konnten, trifft die Vorstellung einer "sinnlichen Gestalt" weder im Sinne von gestaltetem Material noch von Phantasiesinnlichkeit im Falle der Literatur ins Schwarze. Vielleicht sagt uns der Aspekt der "Bildlichkeit" des "obraz"-Begriffs mehr⁹⁸⁾.

Ein Bild ist einerseits einem Betrachter und andererseits einem Gegenstand zugewandt: im Bild sieht ein Betrachter einen Gegenstand. Bilder sind also eine Art von Zeichen. Sie werden durch den psychologischen Prozeß der Assoziation konstituiert. Von Bildern ist deshalb sowohl in der Semiotik, der Lehre von den Zeichen, als auch in der Psychologie die Rede.

Für die Semiotik ist ein Bild ein ikonisches Zeichen. Charles W. Morris definiert "iconic signs" als "those which are like (i.e. have properties in common with) what they denote": "The semantical rule for the use of an iconic sign is that it denotes any object which has the properties (in practice a selection from the properties) which it itself has. Hence when an interpreter apprehends an iconic sign vehicle he apprehends indirectly what is designated; here mediated and unmediated taking

account of certain properties both occur; put in still other terms, every iconic sign has its own sign vehicle among its denotata"⁹⁹⁾. Die Ähnlichkeit von Zeichen und Bezeichnetem schränkt Morris nicht auf jeweils ein und denselben sinnlichen (akustischen, optischen usw.) Bereich ein, sondern sagt: "A sound may be iconic of things other than sounds"¹⁰⁰⁾. Aber die Ähnlichkeit liegt doch im sinnlichen Bereich.

In der Psychologie unterscheidet man zwei Arten von Assoziation: Assoziation aufgrund von Analogie einerseits und von Kontingenz andererseits. Demnach könnte man von "analogischen" und von "kontingenten Bildern" sprechen, wo mit einem sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand ein anderer assoziiert wird, und zwar entweder im Hinblick auf ein tertium comparationis oder aufgrund einer "coexistence dans le même contexte psychique"¹⁰¹⁾

Wenn man in der Literaturwissenschaft von "Bildern" sprechen will, darf man nicht vergessen, daß sprachliche Kunstwerke, eben weil sie sprachlich sind, in erster Linie einmal aus konventionellen Symbolen bestehen, die erst in zweiter Linie möglicherweise Bilder konstituieren. Andererseits setzt der Begriff des "Symbols" den Begriff des "Bildes" voraus.

"Symbols are a division of the general class of images which have the power to suggest or call to mind other images..."¹⁰²⁾.

Wenn Analogie "has been frequently pointed out, one of the analogues may come to symbolize and stand for the other.

Usually the more familiar, concrete, easily represented or imagined image becomes the symbol..."¹⁰³⁾. Ebenso können

auch kontingente Bilder Symbole werden. Die Symbole sind entweder privat (z.B. bei Neurosen) oder beruhen auf sozialer Konvention. Die Sprache selbst ist ein solcher sozial institutionalisierter Symbolismus.

Einem Bild gegenüber verhält man sich normalerweise anders als gegenüber dem Gegenstand, den es darstellt. Es gibt nun die unschuldige Ansicht. Kunst sei, einen Gegenstand so darzustellen, daß das Bild für den Gegenstand gehalten wird.

Wir wollen diese Ansicht, die die Illusion, d.h. die Verwechslung von Bild und Gegenstand, zur Norm erhebt, Ansicht

sein lassen. In der Kunst handelt es sich vielmehr, wie Wilhelm von Humboldt gesagt hat, gerade darum, "das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln"; und "das Wirkliche in ein Bild verwandeln" heißt gerade "jede Erinnerung an die Wirklichkeit vertilgen": "Ließe (der Künstler) auch den Gegenstand selbst, bis auf seine kleinsten Flecken, gerade so, wie er in der Natur ist, so hätte er denselben nichtsdestoweniger zu etwas durchaus Verschiedenem gemacht; denn er hätte ihn in eine andere Sphäre versetzt"¹⁰⁴).

Wir sind davon ausgegangen, daß sprachliche Kunstwerke ästhetische Gegenstände sind und daß die Interpretation das ästhetische Verhalten gegenüber dieser Art von ästhetischen Gegenständen ist. Als allgemeines Merkmal des ästhetischen Verhaltens haben wir angeführt, daß es kontemplativ ist. Die Tatsache aber, daß das ästhetische Verhalten kontemplativ ist, entspricht der anderen Tatsache, daß der ästhetische Gegenstand Bild im eben genannten Sinne ist. Aber das sprachliche Kunstwerk ist nicht deshalb Bild, weil es "wahrnehmungssinnlich" oder "phantasiesinnlich" ist. Und das Material des sprachlichen Kunstwerkes als eines Bildes ist nicht "die Sprache" (*la langue*). Das, was im sprachlichen Kunstwerk in ein Bild verwandelt wird, ist vielmehr "that experience which is linguistic from the very beginning", und das dabei gestaltete Material ist, "what has been said, what is being said, and what may be said"¹⁰⁵).

"Образ" als "innere Form"

Der Ausdruck "образ" hatte für Belin'kij offenbar gar keinen spezifischen, die Literatur als eine linguistische Erscheinung charakterisierenden Sinn. Er hat ihn 1833 in die russische Literaturtheorie in einem allgemein-kunstphilosophischen Sinne eingeführt. Und erst durch Potebnja und dessen Schüler bekam er eine linguistisch-literaturtheoretische Bedeutung.

Aleksandr Afanas'evič Potebnja (1835-91) stellte sich auf den

Standpunkt Wilhelm von Humboldts, Literatur sei "Kunst durch Sprache"¹⁰⁶). Die ästhetische Qualität der Sprache, ihre "poétičnost", ihre "éstetičnost", knüpfte Potebnja an die ursprüngliche oder neu ins Bewußtsein gerufene "innere Form" (vnutrennjaja forma) des Wortes¹⁰⁷). Die "innere Form" eines Wortes ist ein "obraz" im Sinne einer symbolischen Vorstellung. "Mittels des Wortes geht die Erkenntnis vor sich. Die Erkenntnis setzt das zu Erkennende (B) mit dem schon Erkannten (A) in Beziehung und vergleicht B und A mittels eines aus A genommenen, beiden gemeinsamen Merkmals, das wir als a bezeichnen": a ist die "innere Form" des neuen Wortes, es ist der unmittelbare Inhalt des neuen Wortes und zugleich die Form des durch das neue Wort Objektivierten¹⁰⁸). Demnach unterscheidet Potebnja: "äußere Form, d.h. den artikulierten Laut; Inhalt, das durch den Laut Objektivierte; und innere Form oder die nächstliegende etymologische Bedeutung des Wortes"¹⁰⁹). Die "innere Form" eines Wortes kann verblasen und schließlich ganz verschwinden. Ein Wort, das eine Trope war, die einen bisher unbekanntem Gegenstand durch Abstraktion eines tertium comparationis bekanntgemacht hat, kann durch das Bestreben, die Bedeutung des Wortes eindeutig einzuschränken, den "Symbolismus" der "inneren Form" verlieren und zum bloßen Emblem verblasen. Das Wort, das ursprünglich "obraznyj" war, wird "bezobraznyj". Während zum Beispiel in "zaščita" noch ein "za ščitom" bewußt sein kann, ist in "oblako" die "innere Form" verblaßt.

Neben dem ästhetisch-linguistischen Begriff der "inneren Form" hat Potebnja dann auch noch einen auf die Literatur als Kunst übertragenen Begriff konstruiert, der allgemein-kunstphilosophische Bedeutung hat. Potebnja sah vielleicht einen genetischen Zusammenhang zwischen ihnen. Er vertrat die Ansicht, "daß im poetischen und folglich überhaupt im Kunstwerk dieselben Elemente wie auch im Wort vorhanden sind": dem Wortinhalt entspricht hier die "Idee", der

"inneren Form" des Wortes der "chudožestvennyj obraz", der äußeren Form "das Wort, die Einheit von Laut und Bedeutung"¹¹⁰). Unter dem "chudožestvennyj obraz" verstand er etwas, "das, während es sich im Augenblick des Schaffensaktes noch auf einen engen Kreis sinnlicher Vorstellungen (obrazy) bezieht, sofort zum Typ, zum Ideal wird", oder wie er auch sagte, zum "Symbol"¹¹¹). "Das Verdienst des Künstlers besteht nicht etwa in dem Minimum an Inhalt, der ihm beim Schaffensakt vorschwebte, sondern in einer gewissen Elastizität des Bildes, in der Fähigkeit der inneren Form, den verschiedenartigsten Inhalt zu evozieren"¹¹²). Wenn man nur den buchstäblichen Sinn eines sprachlichen Kunstwerks verstehe, verstehe man seinen poetischen Sinn nicht. Es komme vor, daß Kunstwerke in diesem Sinne nicht mehr verstanden würden¹¹³).

Die ursprüngliche Einheit von Sprache und Poesie ist zuerst von Vico (Scienza nuova, 1725) behauptet worden. Und zwar betrachtete er die Sprache als im Ursprung poetisch, weil sie aus "Mangel an Gattungs- und Artbegriffen, die zur eigentlichen Definierung der Dinge notwendig sind", in "Ähnlichkeiten, Bildern und Gleichnissen" gesprochen habe¹¹⁴). Auf diese Weise erschien die Metapher bei Vico als die Keimzelle der Poesie überhaupt. Und dies war anscheinend auch der Gedanke, der die beiden "obraz"-Begriffe Potebnjas verknüpfte¹¹⁵).

Belinskijs "obraz"-Begriff hatte offenbar keine Beziehung zum linguistisch-poetischen "obraz"-Begriff (zum Bild als einer Wortfigur). Er war vielmehr einerseits in dem (Hegelschen) kunstphilosophischen Sinne der "Gestalt" gemeint und andererseits mit der Vorstellung einer "kartina", d.h. mit der Vorstellung eines wahrnehmungssinnlich darstellenden Bildes verbunden. Dies wird schon dadurch bewiesen, daß Belinskij die Ausdrücke "obraz" und "kartina" in einem auswechselbaren Sinne gebrauchte. Das heißt: dieser Begriff scheint für ihn von einer Vorstellung begleitet gewesen zu sein, der etwa das wahrnehmungssinnliche Bild, das ein Drama

darbietet, oder das einem Film ähnliche phantasiesinnliche Bild eines realistischen Romans des 19. Jh.s entsprechen würde.

4. Die "real'naja poëzija" und das Hegelsche "Ideal"

Belinskij war zu keinem Zeitpunkt ein konsequenter Hegelianer. Die Bedeutung seiner Bekanntschaft mit der Hegelschen Philosophie für seine literaturtheoretischen Ansichten bestand vor allem darin, daß sie ihm eine neue Vorstellung vom "Ideal" vermittelte und ihm dadurch eine kunstphilosophische Rechtfertigung seiner Konzeption von der "real'naja poëzija" ermöglichte.

Das von Belinskij konzipierte Programm der "real'naja poëzija" verlangte: "nicht das Ideal des Lebens, sondern das Leben selbst, wie es ist", darzustellen¹¹⁶⁾. Ein auf diese Weise umschriebener Dualismus von "realer" und "idealer Dichtung" war jedoch im Zusammenhang der idealistischen Kunstphilosophie unhaltbar, es sei denn, auch die "reale Dichtung" wäre wiederum auf das Ideal bezogen worden. Eine solche Unterscheidung hätte sogar in der deutschen idealistischen Kunstphilosophie Vorbilder gehabt.

In seinem Aufsatz "Über naive und sentimentalische Dichtung" von 1795/6 hat Schiller eine auf zwei verschiedenen "Empfindungsweisen" basierende literaturgeschichtliche Typologie entwickelt. Diese Typologie unterscheidet den naiven Dichter, der "natürlich" empfindet, vom sentimentalischen, der "das Natürliche" empfindet, weil für sein Empfinden - wie für die Philosophie Kants - Natur und Vernunft auseinandergefallen sind. Schiller sagt deshalb von den Dichtern: "Sie werden entweder Natur seyn, oder sie werden die verlorene suchen"¹¹⁷⁾. Für die einen handelt es sich um "die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen", für die anderen dagegen, die erst auf dem Wege der Vernunft zur Natur zurückfinden müssen, - um "die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal"¹¹⁸⁾. Die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal durch den sentimentalischen Dichter kann

auch darin bestehen, daß die Wirklichkeit bloß "auf eine Idee bezogen" wird¹¹⁹⁾. Insofern kann sentimentalische Dichtung auch "real" sein, die Wirklichkeit im Sinne der Belinskijschen Gogol'-Interpretation "in aller Jacktheit, in all ihrer Häßlichkeit" wiedergeben, "die schlechte Natur nachahmen"¹²⁰⁾. In der Tragödie beispielsweise ist, laut Schiller, die Wirklichkeit "ein notwendiges Objekt der Abneigung, aber worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muß wieder nothwendig aus dem entge-
stehenden Ideale entspringen"¹²¹⁾.

Eine "reale Dichtung", die die darzustellende Wirklichkeit nicht auf das Ideal beziehe, wäre entweder "naive Dichtung" oder aber "Naturalismus" (Schiller), "einfache Nachahmung" (Goethe). Beide Konsequenzen mußten für Belinskij ausscheiden. Erstere, weil ja die von der "realen Dichtung" darzustellende Wirklichkeit gerade die der "Idee des russischen Lebens" widersprechende schlechte russische Wirklichkeit war. Gegen die zweite Konsequenz hat sich Belinskij immer gestäubt (z.B. mit den Worten: "wie abstoßend sind Wachstatuen!"¹²²⁾).

Da bot ihm die Hegelsche Philosophie die Möglichkeit, den Dualismus von "idealer" und "realer Dichtung" aufzuheben und die "reale" als die wahrhaft ideale zu rechtfertigen. Denn die Hegelsche Geschichtsphilosophie bot ihm eine neue Auffassung vom "Ideal", indem sie lehrte, "daß das Ideal sich vollbringt, daß nur das Wirklichkeit hat, was der Idee gemäß ist", und "daß die wirkliche Welt ist, wie sie sein soll"¹²³⁾. In Belinskijs eigenen Worten: "Man versteht jetzt unter 'Ideal' nicht eine Übertreibung, eine Lüge, eine kindische Phantasie, sondern ein Faktum der Wirklichkeit, wie sie ist; aber ein Faktum, das nicht von der Wirklichkeit abgezeichnet, sondern durch die Phantasie des Dichters geführt, vom Lichte allgemeiner Bedeutung (und nicht als Ausnahme, Sonderfall und Zufälligkeit) beleuchtet und zur Krone der Schöpfung erhoben worden ist und deshalb sich selbst ähnlicher, sich selbst getreuer ist als die sklavischste Kopie der Wirklichkeit ihrem Original"¹²⁴⁾.

5. Belinskij und Gorol'

Man darf nicht vergessen, daß die Theorie, Literatur sei "myslenie v obrazach", im Zusammenhang einer Methodologie der Literaturkritik formuliert worden ist. Diese der deutschen idealistischen Kunstphilosophie entnommene Theorie verlangte von der "philosophischen Kritik" unter anderem, den Inhalt des in Bildern Gedachten aus der spezifisch ästhetischen Einheit von Inhalt und Form herauszureißen und als solchen zu begreifen. Sie grenzte gewissermaßen die Kompetenzbereiche des Schriftstellers und des Kritikers gegeneinander ab. Kritik und Kunst waren demnach "gleichermaßen Bewußtsein der Epoche": "aber die Kritik ist philosophisches, die Kunst unmittelbares Bewußtsein. Der Inhalt beider ist ein und derselbe; der Unterschied liegt nur in der Form"¹²⁵⁾.

Die formale Abgrenzung der Kompetenzbereiche des Schriftstellers und des Kritikers gewann an Bedeutung, je utilitaristischer die literaturkritischen Maßstäbe Belinskij's wurden, d.h. je mehr er den Wert literarischer Kunstwerke danach bestimmte, wovon sie den Leser "überzeugen". Indem sich Belinskij von der idealistischen Kunstphilosophie und damit auch von der "philosophischen Kritik" loslöste, ersetzte er bezeichnenderweise immer häufiger den Ausdruck "obraz" durch "kartina". Dies war symptomatisch dafür, daß immer mehr die Beziehung zwischen Bild (obraz) und Idee von der Beziehung zwischen Bild (kartina) und empirischer Wirklichkeit verdrängt wurde. Die Theorie, daß Literatur Denken in Bildern sei, war von der Voraussetzung ausgegangen, daß die Kunst dem "Reich des absoluten Geistes" angehört¹²⁶⁾. Es war dabei gedacht, daß die "Poesie" im Gegensatz zur empirischen Wissenschaft, die "in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Existenz und des allgemeinen Gesetzes verharrt", wie die Philosophie "eine Verächtung des Wahren und der Realität" ist, und zwar "in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form realer Erscheinungen selber"¹²⁷⁾. Nun wurde von

Belinskij die Literatur, was den Inhalt betrifft, gerade mit der empirischen Wissenschaft auf eine Stufe gestellt (oder zumindest mit dem, was er dafür hielt). Auch hier sollte der Unterschied "nicht im Inhalt, sondern nur in der Art, wie der gegebene Inhalt bearbeitet wird", liegen. Der Nationalökonom zum Beispiel beweist demnach mittels der Statistik, daß sich die Lage einer bestimmten Gesellschaftsschicht verschlechtert hat, während der Schriftsteller diese Tatsache durch die Darstellung der Wirklichkeit zeigt. "Der eine beweist (dokazyvaet), der andere zeigt (pokazyvaet), beide überzeugen (ubeždajut), nur der eine durch logische Schlüsse, der andere durch Bilder (kartinami)"¹²⁸). Auf diese Weise fiel Belinskij's Poetik auf die rationalistische "Logik des Beispiels" zurück, deren Vorstellung vom sprachlichen Kunstwerk an der Fabel orientiert ist: einem Beispiel für einen allgemeinen Satz.

Nicht ohne Grund sollte Belinskij unter diesen Umständen auf die formale Abgrenzung der Kompetenzbereiche einen solchen Wert gelegt haben. Dies erwies sich, als 1847 Gogol' die "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami" veröffentlichte. Sie waren für Belinskij eine schlimme Enttäuschung und in gewisser Weise sogar eine Blamage. Hatte er doch Gogol' geradezu als den Kronzeugen seiner gesellschaftskritischen Position ausgegeben. Gereizt rechtfertigte er sich vor seinen Lesern, indem er schrieb: "Wenn wir Gogol's Werke gelobt haben, dann haben wir nicht vorher Erkundigungen eingezogen bei ihm, wie er über seine Werke denkt, sondern haben entsprechend den Eindrücken geurteilt, die sie auf uns machten"¹²⁹). In dem bekannten Brief an Gogol' selbst (vom 15. Juli 1847) den Dostoevskij im Kreise der Petraševcy vorgelesen hat und der 1855 von Gercen in der "Poljarnaja Zvezda" veröffentlicht worden ist, fand er folgende Erklärung dafür, wieso "der Prediger der Knute, der Apostel der Dummheit, der Verfechter des Obskurantismus und der Reaktion, der Panegyriker tatarischer Sitten" gleichzeitig ein großer Schriftsteller sein konnte:

"Sie kennen Rußland gründlich nur als Schriftsteller", schrieb er, "nicht als denkender Mensch"¹³⁰⁾.

Gogol' war gar nicht einmal so sehr abgeneigt, diese Erklärung für den Mißerfolg der "Vybrannye mesta" zu akzeptieren. Er machte sich Gedanken, ob es nicht vielleicht besser gewesen wäre, wenn er mit den "lebendigen Gestalten eines erzählenden Werkes" - gemeint war wohl der zweite Teil der "Mertvyje duši" - statt mit diesen Episteln hervorgetreten wäre. "Ich spüre selbst", gestand er sich ein, "daß ich da bei weitem stärker als in Erörterungen bin. Jetzt kann sich die Kritik noch als mit mir nicht einverstanden erklären, dann aber wäre kaum noch jemand in der Lage, mich zu widerlegen... Man darf nicht vergessen, daß alle von mir dargestellten Personen und Charaktere die Wahrheit meiner eigenen Überzeugungen beweisen sollten"¹³¹⁾.

"Die Bedeutsamkeit der erzählenden und dramatischen Dichtung", darin stimmte Gogol' mit Belinskij überein, "erhöht sich in dem Maße, wie der Dichter bestrebt ist, einen Gedanken zu beweisen"¹³²⁾. Seinem Selbstverständnis nach, und um nichts weiter geht es uns hier, war Gogol' jedoch kein Gesellschaftskritiker, sondern ein Moralist, und das wohl nicht erst nach seiner inneren Wandlung, was immer diese religiös oder pathologisch bedeutet haben mag. Sicherlich, er verlangte von der Komödie, sie müsse "Spiegel des gesellschaftlichen Lebens"¹³³⁾ sein und auf dem Studium "der allgemeinen Elemente unserer Gesellschaft und ihrer bewegenden Kräfte" beruhen¹³⁴⁾. Aber die "gesellschaftliche Bedeutung"¹³⁵⁾ der Komödie lag für ihn nicht in einer Kritik der bestehenden sozialen Verfassung, - im Gegenteil, das "verborgene Vertrauen in die Regierung" sollte genährt werden¹³⁶⁾ -, sondern in einer Kritik des individuellen sittlichen Verhaltens der einzelnen Gesellschaftsmitglieder. In diesem Sinne faßte Gogol' die Komödie als "eine große Schule"¹³⁷⁾ auf, als "ein Katheder, von dem herab einer ganzen Menge auf einmal eine lebendige Lektion erteilt wird"¹³⁸⁾.

Zu schaffen machten ihm deshalb die Vorwürfe, die man wegen des "Revizor" (1836) - und später ebenso wegen des ersten Teils der "Mertvye duši" (1842) - gegen ihn erhob, Vorwürfe, die besagten, er stelle nur das Negative dar und mache sich über alles lustig. Er rechtfertigte sich mit der Erwiderung, ob denn "diese Anhäufungen von Niedrigkeiten und Abweichungen von den Gesetzen und der Gerechtigkeit" nicht deutlich genug zu erkennen gäben, was die Gesetze und die Gerechtigkeit verlangten¹³⁹⁾. Und schließlich sei unter all den negativen Charakteren der Komödie doch auch ein positiver, nämlich das Lachen¹⁴⁰⁾. Er habe "alles Schlechte in Rußland auf einen Haufen sammeln" und dann "alles auf einmal verhöhnen" wollen. Und durch das Lachen spüre man ja die Traurigkeit über das Schlechte¹⁴¹⁾. Er habe nicht daran gedacht, über die Menschen zu lachen, deren Fehler er verspottet, noch über ihre soziale Stellung und ihr Amt, dessen Mißbrauch er anprangert¹⁴²⁾.

Der Gedanke, den Gogol' in seinen Werken beweisen wollte, war also nie Gesellschaftskritik, sondern immer nur moralischer Appell. Darin lag von Anfang an ein latenter Gegensatz zu Belinskijs Interpretation beschlossen. Dieser latente Gegensatz mußte aufbrechen, als Gogol' seine politischen Ansichten zum besten gab. Ästhetisch widersprachen sich Belinskijs Interpretation und Gogol's Selbstinterpretation erst nach der inneren Wandlung Gogol's, als dieser nämlich von der realistischen zu einer - zumindest teilweise - allegorischen Interpretation seiner Werke übergegangen war.

Für Gogol' ebenso wie für fast alle Interpreten der dramatischen und epischen Literatur des 19. Jh. s in Rußland war der Blickfang, der im sprachlichen Kunstwerk die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, der typische Charakter der fiktiven Personen. Gogol' kam es darauf an, in seinen Werken "den ganzen russischen Menschen" mit den "wahrhaft russischen Grundeigenschaften" hervortreten zu lassen¹⁴³⁾. Im "Revizor" und im ersten Teil der "Mertvye duši" hatte er

sich an die Lösung dieser Aufgabe gemacht, indem er alles Negative in Rußland auf einen Haufen sammelte, um es auf einmal zu verhöhnen¹⁴⁴⁾. Auf diese Weise wurde jede der von ihm dargestellten Personen "ein Sammelpunkt (sbornoe mesto)": "Von überall, aus allen Ecken Rußlands flossen hier die Abweichungen von der Gerechtigkeit, die Verirrungen und Mißbrüche zusammen, um einer Idee zu dienen: nämlich um im Zuschauer einen hellen, edlen Widerwillen gegen alles erdenkliche Niedrige zu bewirken"¹⁴⁵⁾. Jede der dargestellten Personen war deshalb keine "Kopie dessen, was vor unseren Augen liegt"¹⁴⁶⁾, sondern "ein Typus des in verschiedenen russischen Charakteren weit Verstreuten, das sich jedoch hier zufällig in einer Person vereinigt hat, wie das sehr oft auch in der Wirklichkeit vorkommt"¹⁴⁷⁾. Gogol' war sich bewußt, daß die Darstellung solcher "Sammelpunkte" "übertrieben, karikiert" wirken müsse und "ganz und gar nicht ein Bild (kartina), sondern eher ein Frontispiz" sei. Er legte jedoch Wert auf die "Lebendigkeit" der dargestellten Personen, um die Wirkung des "inneren Sinns" auf das Publikum nicht zu verfehlen¹⁴⁸⁾. Die Schauspieler wies er an, die Personen des "Revizor" nicht als Karikaturen zu spielen, sondern sich zu bemühen, "den allgemein-menschlichen Ausdruck der Rolle zu erfassen"¹⁴⁹⁾. Es sollte von den dargestellten Personen ein Eindruck vermittelt werden, den Gogol' mit dem Sprichwort umschrieb: "Ne dušoj chud, a prosto plut"¹⁵⁰⁾.

Gogol' hat von sich gesagt: "Mir gelang nur das gut, was ich der Wirklichkeit, den mir bekannten Tatsachen entnommen hatte... Ich malte nicht ein Porträt im Sinne einer bloßen Kopie. Ich schuf das Porträt, schuf es aber aufgrund der Auffassungsgabe, und nicht der Einbildungskraft (vsledstvie sobražen'ja, a ne vobražen'ja)"¹⁵¹⁾. Nach seiner inneren Handlung war für ihn die Beziehung des Dargestellten zur Wirklichkeit zumindest zweideutig. Er bezeichnete die "Martvye duši" als Geschichte seiner eigenen Seele und deren ersten Teil als ein Stück des Übergangszustandes seiner Seele

auf dem Wege zur Läuterung¹⁵²⁾. Durch ein ungewöhnliches seelisches Ereignis sei er dazu veranlaßt worden, seine eigenen schlechten Eigenschaften auf fiktive Romangestalten zu übertragen und diese personifizierten schlechten Eigenschaften als seine Todfeinde mit Spott zu verfolgen¹⁵³⁾. Ganz offen ging er zur Allegorese über in der "Razvjazka 'Revizora'", einer Szene, die der Komödie als "Schlüssel" angehängt werden sollte. In dieser Szene erläutert ein Schauspieler dem Publikum die Moral von der Geschichte: eine Stadt, wie sie das Stück geschildert habe, gebe es gar nicht, es sei dies vielmehr "die häßliche Stadt unserer Seele", "in der unsere Leidenschaften ihr Unwesen treiben und wie gemeine Beante den Fiskus unserer eigenen Seele betrügen"; Chlestakov sei "das leichtfertige weltliche Gewissen", der wirkliche Revizor "unser erwachtes Gewissen"¹⁵⁴⁾. Gogol's Freunde, vor allem S.T. Aksakov, rieten ihm davon ab, die Szene dem Stück anzufügen. Der Komiker Ščepkin weigerte sich sogar, eine solche Ausdeutung des Stücks zu spielen. Für ihn waren die handelnden Personen des "Revizor" "lebendige Menschen" gewesen, wie er in einem Brief an Gogol' schrieb: "daran habe ich mich in zehn Jahren durch und durch gewöhnt, und Sie wollen es mir wegnehmen"¹⁵⁵⁾.

6. "Kartina" und "napravlenie"

Die Schwierigkeit, seine literaturkritischen Urteile in der Sprache seiner jeweiligen philosophischen Weltanschauung zu formulieren, hat Belinskij nicht daran gehindert, ein gewisses ästhetisches Minimalprogramm aufrechtzuerhalten. Die oberste Norm dieses Programms war "die Wiedergabe der Wirklichkeit in ihrer ganzen Wahrheit (vosproizvedenie dejstvitel'nosti vo vsej ee istine)"¹⁵⁶⁾. Das Kunstwerk sollte eine "noch einmal wie neu geschaffene Welt" sein¹⁵⁷⁾. Und als solches sollte es "Spiegel der Wirklichkeit" sein¹⁵⁸⁾, und zwar der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Von Anfang an strebte Belinskijs Literaturprogramm (von der "real'naja poëzija" bis zum "naturalizm") gewissermaßen auf das literarische Modell zu, das ihm gemäß war: den tendenziösen Gesellschaftsroman. Den bedeutendsten Romancier seiner Zeit sah er in George Sand. Der Roman, "die Epopöe unserer Zeit", wie sich Belinskij ausdrückte¹⁵⁹⁾, war für ihn in zweierlei Hinsicht Spiegel der gesellschaftlichen Wirklichkeit: erstens als "die künstlerische Analyse der zeitgenössischen Gesellschaft, die Aufdeckung ihrer unsichtbaren Grundlagen, die ihr selbst durch Gewohnheit und Unbewußtheit verborgen sind"; zweitens als "Selbstbewußtsein der Gesellschaft"¹⁶⁰⁾, als "Ausdruck des Geistes und der Tendenz (napravlenie) der Gesellschaft in einer bestimmten Epoche"¹⁶¹⁾, "der geheimen Gedanken der Gesellschaft im ganzen, ihrer vielleicht noch nicht einmal ihr selbst bewußten Bestrebungen"¹⁶²⁾. "In den Bildern (kartiny) des Dichters muß ein Gedanke sein, der von ihnen hervorgerufene Eindruck muß auf den Verstand des Lesers wirken, muß seiner Einstellung zu einer bestimmten Seite des Lebens die eine oder andere Richtung geben. Dafür sind Roman und Erzählung (povešt') und die ihnen gleichartigen Werke die geeignetste Gattung der Dichtung. Auf diese Gattung ist vorzüglich die Darstellung von Bildern (kartiny) der Gesellschaft (obščestvennost'), die dichterische Analyse des gesellschaftlichen Lebens entfallen"¹⁶³⁾.

Belinskij hat von Anfang bis zum Ende seiner literaturkritischen Tätigkeit, von 1834 bis 1848, zumindest öffentlich postuliert, der Sinn der Literatur sei ästhetisch, sie habe nur den einen Zweck, nämlich Kunst zu sein. Als eine Bedrohung der postulierten ästhetischen Autonomie der Literatur empfand er vor allem die Tendenz: die Bemühung des Schriftstellers, uns zu veranlassen, "das Leben von seinem Standpunkt anzuschauen"¹⁶⁴⁾. Andererseits begann er jedoch nach der Aufkündigung seiner zeitweiligen Veröhnung mit den russischen Verhältnissen eine ausgesprochen sozialkritisch-tendenziöse Literatur zu propagieren. Das Programm der "natural'naja škola" war ja die Darstellung der

"niederen Klassen", und zwar "mit Anteilnahme und Liebe"¹⁶⁵⁾.

Belinskij verlangte von der Literatur seiner Zeit, daß sie "Frage oder Antwort auf eine Frage" sei¹⁶⁶⁾, daß sie etwas "zeige"¹⁶⁷⁾. Er verlangte Tendenz einerseits und ästhetische Autonomie andererseits, und empfand beide Forderungen doch als einen Widerspruch. Daß er aber Literatur mit Tendenz, d.h. mit einem "subjektiven, im vorherrschenden Denken der Epoche begründeten Antrieb"¹⁶⁸⁾, nur als einen Kompromiß empfinden konnte, beweist, wie sehr er noch bis zum Schluß von der idealistischen Kunstphilosophie geprägt war.

Das Literaturprogramm Belinskijs - von der "real'naja poëzija" bis zum "naturalizm" der "natural'naja škola"¹⁶⁹⁾ - beharrte auf der "natural'nost'"¹⁷⁰⁾, d.h. auf der nachahmenden Darstellung der empirischen Wirklichkeit in der Form der empirischen Wirklichkeit, brachte dieses Prinzip anfangs jedoch in Einklang mit der idealistischen Kunstphilosophie, indem es die nachahmend dargestellte empirische Wirklichkeit auf die Idee bezog. Mag der Idealismus Belinskijs, zumindest ästhetisch, schon immer ein wenig den Charakter einer Phrase gehabt haben: in der Phrase wenigstens bestand eine einsichtige theoretische Beziehung zwischen Subjektivität und Objektivität in der Kunst durch den Begriff der Idee. Indem sich Belinskij aber in wenig konsequenter Weise von der idealistischen Kunstphilosophie loslöste, verschwand auch jede einsehbare ästhetisch-axiologische Beziehung zwischen den beiden Normen des (objektiv) "wahrheitsgetreuen Bildes" (vernaja kartina)¹⁷¹⁾ und der (subjektiven, wenn auch im vorherrschenden Denken der Epoche begründeten) Tendenz. Zwischen dem Postulat, in den Bildern (kartiny) des Dichters müsse ein Gedanke sein, und dem Denken in Bildern (myšlenie v obrazach) liegt eine Kluft. Denn während das Denken in Bildern die konkrete Idee in der ihr angemessenen Gestalt darstellt, steht die (subjektive) Tendenz abstrakt dem (objektiv) wahrheitsgetreuen Abbild der empirischen Wirklichkeit gegenüber, wenn gefordert wird,

in Bild (kartina) müsse ein Gedanke sein. Und Belinskij hatte als Propagandist einer tendenziösen, sozialkritischen Literatur auch ein schlechtes ästhetisches Gewissen, das sich in solchen halbherzigen Formulierungen äußerte, wie: das gedankliche Element sei nun mit dem künstlerischen verschmolzen¹⁷²⁾, die reine Kunst sei ein ebensolches Extrem wie ihr Pendant, die didaktische¹⁷³⁾.

Trotzdem, d.h. obwohl Belinskij, nachdem er die Hegelsche Geschichtsphilosophie hinter sich gelassen hatte, eine der empirischen Wirklichkeit immanente Tendenz nicht denken konnte, ist er von der Objektivität der Wiedergabe der Wirklichkeit nicht abgegangen. Er übte beispielsweise scharfe Kritik an einigen Romanen der George Sand, und zwar bemängelte er an Romanen, wie "Le Meunier d'Angibault", "Le Péche' de Monsieur Antoine" und "Isidore", "daß der Autor die vorhandene Wirklichkeit durch eine Utopie ersetzen wollte und infolgedessen die Kunst dazu zwang, eine nur in seiner Einbildung existierende Welt darzustellen"¹⁷⁴⁾. (Übrigens hat sich George Sand in der erst nach Belinskijs Tod, 1851 erschienenen "Notice" zu ihrem Roman "Le Compagnon du Tour de France" von 1840 ausdrücklich dazu bekannt: ihr Roman sei nicht "la peinture de ce qui est"; und der Held des Romans sei der Typ eines Arbeiters ("un type ouvrier") - "tel que je crois qu'il doit être", "tel que je souhaite qu'il soit"¹⁷⁵⁾.

"Tipičeski obraz"

Der "naturalizm" der "natural'naja škola" stand und fiel für Belinskij mit der Typik der dargestellten Personen¹⁷⁶⁾. Aber auch schon in den "Literaturnye mečtanija" von 1834 bezeichnete er die Typik der dargestellten Personen als "die höchste Wahrheit des poetischen Phantasiegebildes"¹⁷⁷⁾. Er meinte das ganz allgemein, in bezug auf jede literarische Personendarstellung und jeden Schriftsteller: "Bei einem wirklichen Talent ist jede Person ein Typus..."¹⁷⁸⁾. Worin bestand der von Belinskij gemeinte "tipizm izobraženija"¹⁷⁹⁾?

Belinskij formulierte sehr einprägsam, was ein Typus sei, nämlich "ein bekannter Unbekannter"¹⁸⁰). Ein literarischer Typus ist für uns zunächst ein Unbekannter, da er eine fiktive Person darstellt; zugleich aber erinnert er uns an Menschen, die wir kennen. Belinskij gebrauchte diese Formulierung, als er seine Begeisterung über Gogol's "Nevskij prospekt" und vor allem über den "Typ der Typen", die in dieser Erzählung gegebene Darstellung eines gewissen Pirogov, ausdrücken wollte. Schauen wir uns daraufhin die Erzählung selbst noch einmal an.

Gogol' beschreibt zuerst einen Tag auf dem Petersburger Nevskij Prospekt. "Was für eine schnell sich verwandelnde Phantasmagorie sich im Laufe eines einzigen Tages auf ihm abwickelt!... Beginnen wir mit dem frühen Morgen...". Ein Tag wird beschrieben - als ein Tag, der wie viele andere verläuft, als ein typischer, ein unbekannter und zugleich bekannter Tag. Es folgt eine kurze Szene: Piskarev und Pirogov, die den Nevskij Prospekt entlanggegangen sind, trennen sich, um jeder einer Dame nachzulaufen. Die weitere Erzählung besteht aus der Gegenüberstellung der Erlebnisse, die die beiden mit ihren Damen hatten. Piskarev und Pirogov werden uns nach einem Schema vorgestellt, das uns an die Beschreibung des typischen Tagesablaufs auf dem Nevskij Prospekt erinnert. Piskarev: "Dieser junge Mensch gehörte zu jener Klasse, die bei uns eine ziemlich fremdartige Erscheinung darstellt und ebenso zur Bürgerschaft von Petersburg zählt, wie eine Person, die uns im Traum erscheint, zur wirklichen Welt gehört. Dieser abgesonderte Stand ist sehr ungewöhnlich in einer Stadt, in der alle entweder Beamte oder Kaufleute oder deutsche Handwerker sind. Er war Künstler. Eine seltsame Erscheinung, nicht? Ein Petersburger Künstler!...". Es wird "der" Petersburger Künstler skizziert, damit Piskarev, wie er sich in den folgenden Erlebnissen mit der einen der beiden Damen zeigt, als ein bekannter Unbekannter auf diesem Hintergrund erscheinen kann. Und dann Pirogov. "Bevor wir sagen, wer Hauptmann Pirogov war, kann es nicht schaden, etwas über

die Gesellschaft zu erzählen, zu der Pirogòv gehörte. Es gibt Offiziere, die in Petersburg eine gewisse mittlere Klasse der Gesellschaft bilden". Es werden diese Offiziere beschrieben (das Allgemeine). "Aber Hauptmann Pirogov hatte eine Menge Qualitäten, die nur ihm gehörten" (das Individuelle): Er konnte den Pfeifenrauch in Form von Ringen ausstoßen usw. "Aber genug von den Eigenschaften Pirogovs. Der Mensch ist ein so wunderbares Wesen, daß man nie auf einmal alle seine Vorzüge aufzählen kann, und je mehr wir uns in ihn vertiefen, umso mehr neue Eigenschaften treten hervor, und ihre Beschreibung wäre endlos". Dasselbe Schema, eine Person vorzustellen, wird auch auf den deutschen Klemmermeister Schiller angewandt, der sich im Suff die Nase abschneiden will, weil sie ihn monatlich drei Pfund Takab kostet. "Ich halte es nicht für überflüssig, den Leser kurz mit Schiller bekanntzumachen. Schiller war der vollkommene Deutsche im vollen Sinne dieses Wortes". Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr hat er peinlichst seinen Lebensplan ausgeführt: "Er hatte festgelegt, um sieben Uhr aufzustehen, um zwei zu Mittag zu essen, in allem genau und jeden Sonntag betrunken zu sein".

Sind die Gestalten Piskarev, Pirogov und Schiller wirklich deshalb zu schätzen, weil jede ein Typus ist, "ein Kaftan, der so wundersam gerichtet ist, daß er tausend Menschen wie ausgegossen sitzt"¹⁸¹⁾? Macht sich Gogol' wirklich über die n Petersburger Künstler, die n Petersburger Offizier, die n deutschen Handwerker lustig? Parodiert er nicht vielmehr die konventionelle literarische Typisierung, indem er sie ironisch demaskiert? Macht er sich nicht über uns lustig, die wir alles Mögliche für typisch halten? Was für Belinskij jedenfalls diese Gestalten so wertvoll machte, war ihre reale Typik.

Ein Typus war für Belinskij der "Repräsentant einer ganzen Gattung von Menschen"¹⁸²⁾, "die Darstellung eines Menschen auf eine solche Weise, daß sie in sich eine Vielzahl, eine ganze Gruppe von Menschen umschließt, die eine und dieselbe Idee ausdrücken", und "zugleich eine ganze, individuelle

Person" ist¹⁸³⁾: denn "der Dichter nimmt die krassesten, charakteristischsten Züge der von ihm porträtierten Personen und läßt alle zufälligen aus, die der Nuancierung ihrer Individualität nicht förderlich sind"¹⁸⁴⁾. Ein Typus drückt gleichsam durch einen Eigennamen einen Gattungsnamen aus. Er ist mit einem Wort "die organische Verschmelzung zweier Extreme - des Allgemeinen und des Besonderen"¹⁸⁵⁾. Die Typik ist jedoch nicht nur eine geforderte Eigenschaft der dargestellten Personen, sondern das ganze Kunstwerk ist eine "individuelle Allgemeinheit"¹⁸⁶⁾. Und die Typik der Personendarstellung wirft deshalb auch dieselben kunstphilosophischen Fragen auf wie die Typik des Kunstwerks als eines Ganzen.

Der Typus-Begriff, wie ihn Belinskij in seine literaturtheoretische Terminologie übernommen hat, war noch sehr unscharf. In den "Literaturnye meščtanija" (1834), wo Belinskij den Gedanken entwickelt, daß es eine russische Literatur erst dann gäbe, wenn sie eine Darstellung der "Idee des russischen Lebens" sein würde¹⁸⁷⁾, bezeichnete er diese Darstellung - offenbar ohne Unterschied - als "Typus" des russischen Volksgeistes und Volkslebens und als "Symbol" des inneren Lebens des russischen Volkes¹⁸⁸⁾. Die typische oder symbolische Darstellung der Idee des russischen Lebens implizierte nicht unbedingt die Darstellung russischer Verhältnisse. Sie sollte nur "die russische Art, die Dinge anzusehen"¹⁸⁹⁾, ausdrücken. In dem Aufsatz "O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja" (1835) sprach dann Belinskij immer noch in einem Atemzug von "Typus" und "Symbol". Diesmal handelte es sich jedoch eindeutig um die Darstellung russischer Verhältnisse. Pirogov, der "Typ der Typen", ist nicht nur ein Symbol "einer ganzen Kaste, eines ganzen Volkes, einer ganzen Nation", sondern ein Typus im Sinne eines Repräsentanten dieser Kaste, dieses Volkes, dieser Nation. Daß Belinskij trotzdem noch in einem Atemzug von "Symbol", "Mythos", "Urbild" (pervobraz) und "Typus" sprach, deutet darauf hin, daß ihm sein "Typus"-Begriff möglicherweise von Charles

Nodier vermittelt worden ist. Nodier hatte in einem Essay "Des Types en littérature" den Typus-Begriff August Wilhelm Schlegels und Schellings in Frankreich propagiert. Dieser Typus-Begriff bezog sich auf universelle, menschliche Möglichkeiten mythisch darstellende Figuren. Nodier veröffentlichte 1832 in Brüssel seinen Essay über die literarischen Typen in einem Buch mit dem Titel "Rêveries littéraires, morales et fantastiques". Die russische Übersetzung von "Rêveries littéraires" lautet "Literaturnye mečtanija".

Einen ästhetisch-axiologisch prägnanteren Sinn erhielt Belinskijs Typus-Begriff erst auf dem Hintergrund der Hegelschen Philosophie. Der Typus erschien nun als das Produkt des "myšlenie v obrazach". Er war mit dem "Ideal" im Sinne der Hegelschen Kunstphilosophie identisch, so daß Belinskij - nicht alternativ, sondern ohne einen Unterschied zu machen - von "idealy ili tipičeskie obrazy" sprechen konnte¹⁹⁰⁾. Was ist das Ideal? Es ist "die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit"¹⁹¹⁾.

"Die absolute Idee ist die Einheit aller Gegensätze, welche sich in dem höchsten Gegensätze, dem des Subjekts und Objekts, sammeln, der sich durch die geteilte, aber selbst wieder zur Einheit sich zusammenschließende Tätigkeit des Erkennens und Wollens aufhebt"¹⁹²⁾. Sie "legt sich in einen Umkreis bestimmter Ideen auseinander, und auch die einzelne bestimmte Idee ist auf keinem gegebenen Punkte des Raums und der Zeit unmittelbar wirklich, sondern sie verwirklicht sich nur in der Vermittlung der unendlichen Zahl und Bewegung der unter ihr begriffenen Wesen"¹⁹³⁾. Die Idee "kann in wahrhaft entsprechender Weise nur durch den Gedanken erfaßt werden"¹⁹⁴⁾. Sie ist jedoch keineswegs ein abstrakter Begriff. "Abstrakte Begriffe sind alle diejenigen Bestimmungen des Denkens, welche bloß ein allgemeines Moment enthalten, das zu dem Inbegriffe dessen, was ein selbständiges lebendiges Wesen in sich vereinigt, und wodurch es in Beziehung zu anderen tritt, mitgehört, aber ein solches nicht ausmacht. Dieser Inbegriff dagegen, sofern er gedacht wird als in der Objektivität völlig durch-

geführt, heißt Idee..."¹⁹⁵⁾. Hegel sagt nun, "daß der Inhalt der Kunst die Idee, die Form ihrer Darstellung die sinnliche bildliche Gestaltung sey"¹⁹⁶⁾. Diese Darstellung ist das "Ideal". Und das Ideal ist ein "Mittelpunkt", eine "Mitte". Denn: "Das Einzelne ist nichts anderes als die wirkliche Gattung, nicht unmittelbar, sondern durch die Mitte des Besonderen oder der Art"¹⁹⁷⁾. Und deshalb ist das sinnliche Scheinen der Idee im Kunstgebilde immer ein Erscheinen im "tipičeskij obraz": "Es kann immer nur eine bestimmte Idee sein, welche in der schönen Erscheinung zum Ausdruck kommt; denn das Allgemeine kann sich überhaupt im Einzelnen nur durch die Mitte des Besonderen darstellen"¹⁹⁸⁾. Das Ideal (oder "tipičeskij obraz") ist "eine Zurückführung ins Innre, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstrakter Form, bis zum Extrem des Gedankens fortgeht, sondern im Mittelpunkt stehen bleibt, in welchem das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innre in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint"¹⁹⁹⁾.

Die Romantheorie Belinskijs, das Kernstück seines Literaturprogramms, besagte, daß im Roman "die Erscheinungen des alltäglichen Lebens idealisiert und unter einen allgemeinen Typus gebracht werden"²⁰⁰⁾. "Eine an und für sich durch nichts bemerkenswerte Person" erhält durch ihre Typisierung (Idealisierung) in der Literatur "allgemeine Bedeutung und etwas für alle gleich Interessantes"²⁰¹⁾. Eine solche typisierte (idealisierte) Person hat Belinskij mit dem "Helden in der Geschichte" verglichen²⁰²⁾. Auch dieser Vergleich muß im Hinblick auf Hegel verstanden werden. Er geht nämlich auf Hegels Unterscheidung zwischen den "erhaltenden" und den "welthistorischen Individuen" (oder "Heroen") zurück. Letztere sind jene "deren eigene partikuläre Zwecke das Substantielle

enthalten, welches Wille des Weltgeistes ist" ²⁰³⁾. Belinskij beließ es allerdings bei dem bloßen Vergleich. Und dieser Vergleich stand neben dem anderen Vergleich mit der "Gattung und Art in der Natur" ²⁰⁴⁾. Man darf deshalb den hegelianisch-geschichtsphilosophischen Gehalt der Belinskijschen Typisierungskonzeption nicht überbewerten.

Dazu kommt, daß auch der Begriff des "typičeskij obraz" - wie die ihm entsprechende Formel vom "myšlenie v obrazach" - durch Belinskijs Loslösung von der idealistischen Kunstphilosophie ihren ästhetischen Sinn verlor. Denn indem sich für Belinskij das Reich des absoluten Geistes in ein Nichts auflöste und er die Literatur in einer von den positiven Wissenschaften gedanklich beherrschten Welt rechtfertigen wollte, sank die literarische Typisierung zur bloßen Exemplifizierung der positiven Wissenschaften herab. Das typische Bild (kartina) zeigt im Beispiel, was die positiven Wissenschaften beweisen. Aber ein Beispiel kann keinen wissenschaftlichen Beweis ersetzen. Es ist nicht mehr als eine Illustration.

- 130 -

Anmerkungen

- 1) Vgl. L.I. Timofeev: "Obraz". In: Literaturnaja enciklopedija (Moskva 1929 ff.), Bd. 8, S. 175-197.
- 2) Polnoe sobranie sočinenij, AN SSSR. Moskva 1953-1959, Bd. 2, S. 560 (vgl. auch Bd. 4, S. 585).
- 3) Ebenda Bd. 4, S. 492.
- 4) R. Welck, der die Entwicklung Belinskijs beschrieben hat, indem er ihn mit anderen Jüngern der deutschen idealistischen Philosophie verglich, "who all absorbed the German conceptions and later modified them in favor of what they considered a closer approach to empirical reality, to facts, to science, to national and social needs of the time", hob drei historische Leistungen Belinskijs hervor: 1. "Belinskii, almost singlehanded, established the position of literary criticism as a public force in Russia"; 2. "Belinskii had one very important historical function: he transmitted the ideas of German Idealism to the tradition of Russian criticism"; 3. "we admire Belinskii's great achievement in defining the status of Pushkin, Gogol, and Lermontov, and in welcoming the early promise of Dostoyevskii, Turgenev, Goncharov, and Nekrasov" (Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism (Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov, Pisarev). In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E. J. Simmons. Cambridge (Mass.) 1955, S. 387 f.)
- 5) Vgl. H.E. Bowman: Vissarion Belinski 1811-1848. A Study in the Origin of Social Criticism in Russia. Cambridge (Mass.) 1954, S. 46: "The effort which Plechanov has made to find at the foundation of Belinski's literary judgements a systematic code of aesthetic principles is necessarily fated to remain sterile or at best superficial".
- 6) Vgl. ebenda S. 205.
- 7) Poln. sobr. soč. Bd. 1, S. 296.
- 8) Ebenda Bd. 1, S. 267.
- 9) Ebenda Bd. 1, S. 32.
- 10) Ebenda Bd. 1, S. 262.
- 11) Ebenda Bd. 1, S. 267. Als theoretisches Muster für seine Konzeption der "realen" Dichtung konnte ihm seine Gattungstheorie aus den "Literaturnye mečtanija" dienen, und zwar die Auffassung, Komödie und Tragödie seien gleichermaßen "Die Darstellung des Lebens im Widerspruch mit der Idee des Lebens" (ebenda Bd. 1, S. 91).
- 12) Ebenda Bd. 1, S. 92 f.
- 13) Ebenda Bd. 1, S. 93.
- 14) Ebenda Bd. 1, S. 295.

- 15) G.W.F. Hegel: Recht - Staat - Geschichte. Eine Auswahl aus seinen Werken. Hrsg. v. Friedrich Bülow. 6. Aufl. Stuttgart 1964, S. 406.
- 16) Ebenda S. 353.
- 17) Ebenda S. 356.
- 18) Ebenda S. 406 f.
- 19) So lehnte er beispielsweise Griboedovs "Gore ot uma" als satirisch und damit unkünstlerisch ab (vgl. Poln. sobr. soč. Bd. 3, S. 420 ff.). 1841 verbesserte er sich dann (vgl. Istorija ruskoj kritiki. Hrsg. v. B.P. Gorodeckij. Moskva, Leningrad 1958, Bd. 2, S. 292). Bezeichnend für seine damalige Haltung sind seine Besprechungen von Žukovskijs "Borodinskaja godovščina" und W. Menzels "Die deutsche Literatur" (in der Übersetzung) aus den Jahren 1839 bzw. 1840 (vgl. Poln. sobr. soč. Bd. 3, S. 240 ff. bzw. 385 ff.)
- 20) Vgl. Poln. sobr. soč. Bd. 2, S. 755 Anm. 563¹; Briefe an N.V. Stankevič vom 29. September-8. Oktober 1839 (Bd. 11, S. 376 ff.), an V.P. Botkin vom 4. Oktober (Bd. 11, S. 555 ff.) und 10./11. Dezember 1840 (Bd. 11, S. 563 ff.)
- 21) Ebenda Bd. 12, S. 22.
- 22) Ebenda Bd. 6, S. 271.
- 23) In seinem Aufsatz: "Fonvizin i Zagoskin".
- 24) Ebenda Bd. 2, S. 561.
- 25) Ebenda Bd. 2, S. 559.
- 26) Wir wollen den Ausdruck "obraz" vorläufig unübersetzt lassen, damit sich keine falschen Bedeutungsassoziationen einstellen.
- 27) Ebenda Bd. 2, S. 561.
- 28) Ebenda Bd. 2, S. 560.
- 29) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Neu hrsg. v. Hermann Glockner. Stuttgart 1927 ff., Bd. 12, S. 159 f.
- 30) Ebenda Bd. 12, S. 169.
- 31) Ebenda Bd. 12, S. 20 f.
- 32) Ebenda Bd. 12, S. 215.
- 33) Ebenda Bd. 12, S. 227.
- 34) Ebenda Bd. 12, S. 28 f.
- 35) Ebenda Bd. 12, S. 112.
- 36) Ebenda Bd. 12, S. 217.
- 37) Ebenda Bd. 12, S. 110.
- 38) Ebenda Bd. 14, S. 220.

- 39) Ebenda Bd. 12, S. 84; in "sinnlicher, bildlicher Gestalt" (ebenda Bd. 12, S. 83).
- 40) Ebenda Bd. 12, S. 113.
- 41) Ebenda Bd. 12, S. 19.
- 42) Ebenda Bd. 12, S. 118 f.
- 43) Ebenda Bd. 12, S. 139 ff.
- 44) Ebenda Bd. 12, S. 121.
- 45) Ebenda Bd. 14, S. 129.
- 46) Ebenda Bd. 14, S. 127.
- 47) Ebenda Bd. 12, S. 121.
- 48) Ebenda Bd. 14, S. 126.
- 49) Ebenda Bd. 12, S. 119.
- 50) Ebenda Bd. 14, S. 125.
- 51) Ebenda Bd. 14, S. 232 f.
- 52) Ebenda Bd. 14, S. 227.
- 53) Ebenda Bd. 12, S. 227.
- 54) Ebenda Bd. 12, S. 230.
- 55) Ebenda Bd. 14, S. 222.
- 56) Ebenda Bd. 14, S. 231.
- 57) Ebenda Bd. 14, S. 227 f.
- 58) Ebenda Bd. 14, S. 243.
- 59) Ebenda Bd. 14, S. 239.
- 60) Ebenda Bd. 14, S. 241 f.
- 61) Ebenda Bd. 14, S. 243.
- 62) Ebenda Bd. 12, S. 34.
- 63) Ebenda Bd. 14, S. 242.
- 64) Ebenda Bd. 14, S. 254.
- 65) Zit. nach René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Darmstadt 1959, S. 299 f.
- 66) Vgl. Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik, Bd. 2. Berlin 1956 (=Grundriß der germanischen Philologie. 13.2), S. 355.
- 67) Diesen Ausdruck gebrauchte August Wilhelm Schlegel. Er sprach im Schellingschen Sinne von der Poesie als "exoterischer Philosophie" und der Philosophie als "esoterischer Poesie" (vgl. Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 300 f.)
- 68) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 35.
- 69) Hegel: Recht - Staat - Geschichte, S. 383.
- 70) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 84.
- 71) Ebenda Bd. 12, S. 35, 83 u. 107.

- 72) Auch Černyševskij übersetzte "Gestalt" und "Bild" durch "obraz" (vgl. Estetika i literaturnaja kritika. Izbranye stat'i. Hrsg. v. B. I. Bursov. Moskva; Leningrad 1951, S. 4).
- 73) In der Kunst erscheint laut Hegel "die Idee als Ideal, d.i. für die sinnliche Vorstellung und Anschauung gestaltet" (vgl. Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 319).
- 74) So Konrad Fiedler, zit. nach Johannes Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen der Ästhetik. München 1920, S. 11.
- 75) K. Schilling: Die Kunst, Bedeutung, Entwicklung, Wesen, Gattungen. Weisenheim/Glan 1961, S. 63.
- 76) Werke in fünf Bänden, Hrsg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel. Darmstadt 1968 ff., Bd. 2, S. 164.
- 77) Ebenda Bd. 2, S. 162.
- 78) Ebenda Bd. 2, S. 169.
- 79) Friedrich Kainz (Vorlesungen über Ästhetik. Wien 1948, S. 153) zählt auf: Gesicht-, Gehörs-, Geruchs-, Geschmacksempfindungen, Sinnesempfindungen der Muskeln, Sehnen und Gelenke (kinästhetische Empfindungen), Gleichgewichtsempfindungen des Kopfes, Schmerzempfindungen, Vitalempfindungen (Organ- und Gemeinempfindungen), Vibrationsempfindungen.
- 80) Ebenda S. 162.
- 81) Vgl. S. Ullmann: L'image littéraire - quelques questions de méthode, In: Langue et Littérature. Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes. Paris 1961, S. 43.
- 82) Zur Terminologie vgl. Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein, S. 4. Eduard von Hartmann unterschied ästhetische Gegenstände, die auf "Sinnenschein" oder auf "Phantasieschein" beruhen (Philosophie des Schönen. 2. Aufl. Berlin 1924, S. 15).
- 83) René Wellek: Theorie der Literatur. Bad Homburg vor der Höhe 1959, S. 177 f.
- 84) Vgl. V. Žirmunskij: K voprosu o 'formal'noj metode': In: Žirmunskij: Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926. 's-Gravenhage 1962 (=Slavistic Printings and Reprintings. 34.), S. 173 f.
- 85) Ein Hinweis von Roman Jakobson, vgl. Victor Erlich: Russian Formalism. History - Doctrine. 's-Gravenhage 1955, S. 149.

- 86) Zu diesen Argumenten vgl. Th. Meyer: Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901; die russischen Formalisten (Erlich: Russian Formalism, S. 148 ff.). - Richard Hamann, der im "eigenbedeutsamen Wahrnehmungsinhalt" die zentrale Bestimmung der Ästhetik sieht, dreht den Spieß sogar um: das Wort darf, seiner Ansicht nach, in der Literatur "nur verstanden, aber nicht selbst wieder beurteilt werden. Dieses Beziehen tritt aber schon ein, wenn ich, um das Wort zu verstehen, erst auf Wahrnehmungsinhalte hinweisen muß oder sie mir lebhaft vorzustellen gezwungen bin. Denn zunächst wird ja jedes Wort sinnvoll auf Grund von anderen Wahrnehmungsinhalten... Wenn wir die Fähigkeit der Worte, die ihr Verständnis bedingenden Erfahrungen wieder sinnlich lebhaft ins Bewußtsein zu rufen, als anschaulich bezeichnen würden, dürften wir sagen, die Worte sind umso eigenbedeutsamer, ästhetischer, je weniger sie zu sinnlich lebhaften Vorstellungen hindrängen" (Zur Begründung der Ästhetik. In: Hamann: Aufsätze über Ästhetik. Marburg 1948, S. 29 f). Vgl. dagegen H. Siebeck: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875, S. 131: Seiner Ansicht nach ist "das Schöne wesentlich zunächst ein Sinnliches. Kann doch auch die Poesie ein sinnliches Vehikel, die Sprache, nicht entbehren, und auch abgesehen davon ist nur der ein Dichter, welcher in seinen Darstellungen unserer sinnlichen Anschauung zu thun gibt". - Auch Kainz sagt zunächst: "Das zentrale Wesen des ästhetischen Verhaltens besteht aus dem Fühlen und dem dazu die Voraussetzungen schaffenden anschaulichen Vorstellen" (Vorlesungen über Ästhetik, S. 151; ebenso S. Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig 1904, S. 77). Schließlich besteht er aber, wenn er das ästhetische Verhalten als "kontemplatives gefühlsgesättigtes Intuieren" oder "gefühlsgesättigtes Schauerlebnis" bezeichnet, nur auf der "Gefühlsdominanz", nur darauf, "daß an ästhetischen Verhalten sämtliche psychischen Funktionen in charakteristischer Gefühlsverähnlichung beteiligt sind": "Das 'Schauen' geht hier auf sämtliche Wahrnehmungsakte, auf sämtliche Erlebnisse des Gegenstandsbewußtseins" (ebenda S. 143 f.) Er sagt sogar: "daß ebensowenig wie für das Verstehen von Sprachfügungen auch für den ästhetischen Genuß an diesen ein anschauliches Vorstellen des sprachlich Dargestellten nötig ist" (ebenda S. 528).
- 87) Zit. nach Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik, Bd. 4, Berlin 1959, S. 276.
- 88) Zit. nach Ernesto Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike. Bonn 1952, S. 233 ff.
- 89) Zit. ebenda S. 151.

- 90) Vgl. ebenda S. 236; S. Elledge: "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", PMLA 62 (1947) S. 158.
- 91) Zit. nach Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 2, S. 79.
- 92) Vgl. J. Cohn: "Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 2 (1907) S. 182.
- 93) Vgl. Zadači poëtiki und K voprosu o 'formal'nom metode '. In: Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916 - 26. 's-Gravenhage 1962, S. 30 bzw. 158. Dazu kommt, daß die "priemy" nicht als "priemy" an sich, d.h. unabhängig von ihrer Funktion im konkreten Kunstwerk, sondern nur als Bestandteile eines ganzen konkreten Systems von "priemy" richtig beschrieben werden können.
- 94) Zadači poëtiki, S. 28.
- 95) K voprosu o 'formal'nom metode ', S. 159.
- 96) Ebenda S. 167 f.
- 97) Ebenda S. 173 f.
- 98) "Obraz" bedeutet auch "dargestellte (Personen-)Gestalt". Diese Wortbedeutung ist jedoch in unserem Zusammenhang unwesentlich.
- 99) "Esthetics and the Theory of Signs", The Journal of Unified Science (Erkenntnis) 8 (1939/40) S. 136. - Eine allgemeine Definition des "Zeichens" ist der Semiotik noch keineswegs gelungen. Zeichen sind Bestandteile eines bestimmten Verhaltens von Organismen. Behavioristen haben das "Zeichen" durch eine Beschreibung des "Zeichenverhaltens" (sign-behavior) zu definieren versucht. Eine solche Beschreibung lautet zum Beispiel: "A is a sign of B for an organism O if O behaves in the presence of A in a manner appropriate to B". Es ist natürlich dann die Frage, welches Verhalten als "appropriate" zu betrachten ist, und das dürfte schwerlich behavioristisch zu beschreiben sein. Man hat deshalb gesagt: "If we insist on defining 'sign of' as a function of a person's perceptually observable behavior, the definition has to be this: S is a sign of D for (an interpreter) I to the degree that the presence of S, conjointly with purposes of kind P in I and with belief by I that the circumstances are of kind C and with belief that behavior of kind B in such circumstances would promote these purposes, causes I to behave in manner B. Nothing less than this will do. But although in this definition the person's public behavior is one of the variables of which the status of S as for him 'sign of' D is a function, this status is a function also of three other variables, all of them mental and

therefore private" (C.J. Ducasse: "Some comments on C.W. Morris's 'Foundations of the Theory of Signs'", Philosophy and Phenomenological Research 3 (1942/3) S. 46 f.). In Ermangelung einer besseren kann man sich an folgende Definition halten: Zeichenverhalten sei "mediated taking account of" (Morris: "Esthetics and the Theory of Signs", S. 132). In der von ihm konzipierten "ästhetischen Semiotik" ging Morris davon aus, daß Kunstwerke "ästhetische Zeichen" und ästhetische Zeichen ikonische Zeichen sind. Und zwar bestimmte er ein ästhetisches Zeichen als "an iconic sign whose designatum is a value". Daraus folgte, die Interpretation eines ästhetischen Zeichens sei "the direct apprehension of value properties through the very presence of that which itself has the value it designates". Oder: "In esthetic perception value properties are taken account of both mediately and immediately: mediately in that they are presented by signs, immediately in that the sign vehicles used embody in themselves in varying degrees the value properties which they present" (ebenda S. 136 ff). Auf diese Weise kam ein Begriff vom ästhetischen Zeichenverhalten zustande, der dem allgemeinen Begriff des Zeichenverhaltens ("mediated taking account of") widersprach. Später hat es deshalb Morris aufgegeben, ästhetische Zeichen als eine besondere Art von Zeichen zu unterscheiden, an der semiotischen Analyse der Kunst hat er jedoch festgehalten. Er sagte dann: "The common feature of the fine arts of various linguistic media would seem to lie primarily in their valuative use of signs which signify goal-objects, with the additional requirement that the way the signs are employed must awaken a positive valuation of themselves as goal-objects (that is, be at least a part, and perhaps in the limiting case the whole part, of their valuative use)" (Signs, Language, and Behavior. New York 1946, S. 195).

- 100) Signs, Language, and Behavior, S. 192.
- 101) Vgl. S. Ullmann: "L'image littéraire - quelques questions de méthode", S. 44.
- 102) T. Munro: "Suggestion and Symbolism in the Arts", Journal of Aesthetics and Art Criticism 15 (1956/7) S. 158.
- 103) Ebenda S. 160.
- 104) Werke in fünf Bänden, Bd. 2, S. 137.
- 105) Dorothy Walsh: "The poetic use of language", The Journal of Philosophy 35 (1938) S. 78 f.
- 106) Humboldt: Werke in fünf Bänden, Bd. 2, S. 173.
- 107) Auch diesen Ausdruck hat Potebnja von Humboldt übernommen.
- 108) Zit. nach I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki. Leningrad 1936, S. 134 f.
- 109) Mysl' i jazyk. 3. Aufl. Char'kov 1913, S. 145 f.
- 110) Spenia S. 149 ff.
- 111) Spenia S. 158.

- 112) Ebenda S. 153.
- 113) Neuerdings hat man in der sowjetischen Literaturwissenschaft den linguistischen obraz-Begriff Potebnjas wieder herangezogen. So schreibt z.B. P.V. Palievskij Potebnja das Verdienst zu, den (für die Literaturtheorie entscheidenden) Punkt gefunden zu haben, "in dem sich bildlicher (obraznyj) und logischer Gedanke treffen" (Vnutrennjaja struktura obraza. In: Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osvješćenii. Obraz, metod, karakter. Hrsg. v. G.L. Abranovič u.a. Moskva 1962, S. 74).
- 114) Zit. nach Benedetto Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte. Übers. v. H. Feist und R. Peters. (=Croce: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung. Hrsg. v. H. Feist. 1. Reihe: Philosophie des Geistes. Bd. 1). Tübingen 1930, S. 235.
- 115) Vgl. v. Friedmann: "Imagery: From Sensation to Symbol", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 12 (1953/4) S. 31. Er unterscheidet zwei ähnliche Begriffe. Die Metapher bezeichnet er als "an explicit means of producing symbolic imagery via figurative sensory content" und fügt hinzu: "The literal sensory content of a poem, by the very fact of its selection and inclusion by the poet, almost always tends to become 'figurative'". - Potebnja betonte die bekanntmachende Funktion des "obraz", die russischen Formalisten dagegen die verfremdende. Vgl. dazu S. Ullmann: "L'image littéraire - quelques questions de méthode", S. 45: von einem "Bild" solle nur gesprochen werden, wo es sich um "la découverte d'un rapport insoupçonné entre deux objets disparates" handele.
- 116) Poln. sobr. soč., Bd. 1, S. 267.
- 117) Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. J. Petersen u. H. Schneider. Bd. 20 (hrsg. v. Benno v. Wiese). Weimar 1962, S. 431 f.
- 118) Ebenda S. 437.
- 119) Ebenda S. 441.
- 120) Ebenda S. 477.
- 121) Ebenda S. 442 f.
- 122) Poln. sobr. soč., Bd. 2, S. 438.
- 123) Hegel: Recht - Staat - Geschichte, S. 406.
- 124) Poln. sobr. soč., Bd. 6, S. 526. Vgl. mit 7. Kap. des 1. Teils der "Merznye duši", wo Gogol' gewissermaßen das Programm des 1. Teils des Romans formuliert: "ozarit' kartinu, vzjatuju iz prezrennoj žizni, i vozvesti ee v perl sozdan'ja" (Sobranie čudožestvennych proizvedenij v pjati tomach. AN SSSR. Moskva 1960 (2. Aufl.), Bd. 5, S. 190).

- 125) Ebenda Bd. 6, S. 271.
- 126) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 139.
- 127) Ebenda Bd. 14, S. 242 f.
- 128) Poln. sobr. soč., Bd. 10, S. 311 ff.
- 129) Ebenda Bd. 10, S. 76.
- 130) Ebenda Bd. 10, S. 212 ff.
- 131) Polnoe sobranie sočinenij. AN SSSR. Moskva 1937-52, Bd. 8, S. 457 f.
- 132) Ehenja Bi. 8, S. 483; vgl. Belinskij: Poln. sobr. soč., Bd. 6, S. 496 und Bd. 10, S. 317.
- 133) Ebenda Bd. 8, S. 555.
- 134) Sobranie chudožestvennych proizvedenij, Bd. 4, S. 180 f.
- 135) Ebenda Bd. 4, S. 157.
- 136) Ebenda Bd. 4, S. 153.
- 137) Poln. sobr. soč., Bd. 8, S. 562.
- 138) Ebenda Bd. 8, S. 186.
- 139) Sobr. chudožestvennych proizvedenij, Bd. 4, S. 157.
- 140) Ebenda Bd. 4, S. 192.
- 141) Poln. sobr. soč., Bd. 8, S. 440.
- 142) Ebenda Bd. 8, S. 442.
- 143) Ebenda
- 144) Ebenda Bd. 8, S. 440.
- 145) Sobr. chud. proizvedenij, Bd. 4, S. 180.
- 146) Poln. sobr. soč., Bd. 8, S. 452; vgl. Bd. 8, S. 483.
- 147) Sobr. chud. proizvedenij, Bd. 4, S. 120.
- 148) Ebenda Bd. 4, S. 180.
- 149) Ebenda Bd. 4, S. 136; vgl. Bd. 4, S. 153.
- 150) Ebenda Bd. 4, S. 179.
- 151) Poln. sobr. soč., Bd. 8, S. 446 f.
- 152) Vgl. ebenda Bd. 8, S. 292 u. 443.
- 153) Vgl. ebenda Bd. 8, S. 294.
- 154) Sobr. chud. proizvedenij, Bd. 4, S. 203 ff.
- 155) Zit. ebenda Bd. 4, S. 461.
- 156) Poln. sobr. soč., Bd. 10, S. 294; vgl. Bd. 10, S. 106.
- 157) Ebenda Bd. 10, S. 305.

- 158) Ebenda Bd. 1, S. 411 u. Bd. 9, S. 78 u. Bd. 10, S. 107. (So auch Gogol', vgl. Anm. 133). Die Spiegel-Metapher war natürlich längst nicht mehr neu. Shakespeare läßt Hamlet sagen: "The purpose of playing, both at first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure". Dr. Johnson nannte Shakespeares Dramen "the mirror of life" (zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 89 Anm. 1). Das Motto des 13. Kapitels von Stendhals "Le Rouge et le Noir" lautet: "Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin". Im Vorwort zu "Armance" sagt Stendhal: "Est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir? De quel parti est un miroir?"
- 159) Ebenda Bd. 6, S. 92.
- 160) Ebenda Bd. 10, S. 106.
- 161) Ebenda Bd. 10, S. 303.
- 162) Ebenda Bd. 10, S. 306.
- 163) Ebenda Bd. 10, S. 317.
- 164) Ebenda Bd. 1, S. 33.
- 165) Ebenda Bd. 10, S. 301.
- 166) Ebenda Bd. 6, S. 271; vgl. Bd. 12, S. 445.
- 167) Ebenda Bd. 10, S. 315.
- 168) Ebenda Bd. 6, S. 271.
- 169) Vgl. D.D. Blagoj: Istorija ruskoj literatury XVIII veka. 4., durchgesehene Aufl. Moskva 1960, S. 16.
- 170) Poln. sobr. soč., Bd. 10, S. 303.
- 171) Ebenda Bd. 10, S. 311.
- 172) Ebenda Bd. 6, S. 271.
- 173) Ebenda Bd. 10, S. 303.
- 174) Ebenda Bd. 10, S. 307.
- 175) Zit. nach Peter Demetz: Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959, S. 183.
- 176) Poln. sobr. soč., Bd. 10, S. 234.
- 177) Ebenda Bd. 1, S. 86.
- 178) Ebenda Bd. 1, S. 296.
- 179) Ebenda Bd. 3, S. 463.
- 180) Ebenda Bd. 1, S. 296 (ebenso Bd. 1, S. 81).
- 181) Ebenda Bd. 1, S. 297.

- 182) Zit. nach Russkie pisateli o literaturnom trude.
Hrsg. v. B. Mejlach. Leningrad 1954-56, Bd. 1, S. 608.
- 183) Poln. sobr. soč., Bd. 3, S. 52 f.
- 184) Ebenda Bd. 3, S. 463.
- 185) Zit. nach Russkie pisateli o literaturnom trude,
Bd. 1, S. 608.
- 186) Poln. sobr. soč., Bd. 4, S. 204.
- 187) Ebenda Bd. 1, S. 92.
- 188) Ebenda Bd. 1, S. 29 u. 92.
- 189) Ebenda Bd. 1, S. 36.
- 190) Ebenda Bd. 4, S. 492.
- 191) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 112.
- 192) Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft
des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Hrsg. v.
Robert Vischer. 2. Aufl. München 1922-23, Bd. 1, S. 45.
- 193) Ebenda Bd. 1, S. 47.
- 194) Ebenda Bd. 1, S. 48.
- 195) Ebenda Bd. 1, S. 64.
- 196) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 107.
- 197) Vischer: Ästhetik, Bd. 1, S. 139 f.
- 198) Ebenda Bd. 1, S. 53.
- 199) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 217.
- 200) Poln. sobr. soč., Bd. 6, S. 92.
- 201) Ebenda Bd. 10, S. 316.
- 202) Russkie pisateli o literaturnom trude, Bd. 1, S. 608.
- 203) Hegel: Recht - Staat - Geschichte, S. 418.
- 204) Russkie pisateli o literaturnom trude, Bd. 1, S. 608.

III. Die Typeninterpretation der "realen Kritik"

1. Der Vergleich der Kunst mit der Wirklichkeit bei

Černyševskij

In der Sowjetunion pflegt man die 1853 verfaßte und 1855 erschienene Magisterdissertation Nikolaj Gavrilovič Černyševskijs (1828-89) über "Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit"¹⁾ als den "Höhepunkt des ästhetischen Denkens der vormarxistischen Periode in Rußland und der ganzen Welt" auszugeben²⁾. Dies war Černyševskijs erste wichtigere Veröffentlichung. Und wie aus einer ironischen, auf die Zensur anspielenden Bemerkung in einer von ihm selbst verfaßten Rezension hervorgeht, sollte sie in erster Linie dazu dienen, eine materialistische und utilitaristische Weltanschauung zu propagieren³⁾. Černyševskij wollte Ludwig Feuerbachs philosophische Ideen auf die Ästhetik anwenden, um auf diese Weise Hegels Kunstphilosophie zu widerlegen, so wie seiner Ansicht nach Feuerbach Hegels Philosophie überhaupt, das beste der "metaphysischen Systeme", endgültig widerlegt hatte⁴⁾. Die Resultate jedoch, zu denen Černyševskij dabei gelangte, kann man natürlich nicht Feuerbach zur Last legen⁵⁾.

"Die Apologie der Wirklichkeit gegenüber der Phantasie, das Bestreben, zu beweisen, daß die Kunstwerke den Vergleich mit der lebendigen Wirklichkeit entschieden nicht aushalten", bezeichnete Černyševskij als den Sinn seiner Abhandlung⁶⁾. Ihre literaturgeschichtliche Bedeutung liegt in der theoretischen Vorbereitung der "realen Kritik". In der Geschichte der Theorie vom Typischen in der Literatur muß die Dissertation Černyševskijs behandelt werden, weil sie einerseits selbst zu ihr Stellung genommen und andererseits den Halbheiten der zögernden, inkonsequenten Loslösung Belinskijs von der idealistischen Kunstphilosophie radikal ein Ende gemacht und damit die Typeninterpretation der "realen Kritik" vorbereitet hat.

In der Einleitung zu seinen Vorlesungen über Ästhetik hat Hegel das "Kunstschöne" über das "Naturschöne" gestellt und das "Naturschöne" als einen bloßen "Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen" abgetan⁷⁾. Černyševskij meint umgekehrt, "daß die Wirklichkeit ihrer Schönheit nach höher steht als die Phantasiegebilde der Kunst"⁸⁾. An einer Stelle sagt er sogar, die Wirklichkeit sei "künstlerischer" als die Kunst selbst⁹⁾. Diesen Grundgedanken hat er in seiner bekannten Formel ausgedrückt: "Prekrasnoe est' Žizn'"¹⁰⁾. Unter "Leben" verstand er dabei das menschliche Leben¹¹⁾. Schön könne nur sein, "was auf den Menschen weist"¹²⁾. Schön sei das, "worin wir das Leben so sehen, wie es unserer Meinung nach sein soll". Das Schöne sei das Leben "po čelovekoobraznym ponjatijam". Er führte zwar an, daß im "Volk" anderes als schön gelte als in der "höheren Gesellschaft", aus dem Zusammenhang geht jedoch hervor, daß er den Begriff des "Schönen" nicht subjektivieren wollte: schön ist, was auf "d e n" Menschen weist¹³⁾. Aber die Sphäre der Kunst beschränkt sich, seiner Auffassung nach, gar nicht auf das Schöne: "das Allgemeininteressierende im Leben - das ist der Inhalt der Kunst". Vom Schönen als einem Inhalt der Kunst müsse man die schöne Form unterscheiden, "die tatsächlich eine notwendige Eigenschaft eines jeden Kunstwerks darstellt. Aber diese formale Schönheit oder Einheit von Idee und Gestalt, von Inhalt und Form ist keine spezielle Besonderheit, die die Kunst vor anderen Zweigen der menschlichen Tätigkeit auszeichnen würde"¹⁴⁾.

Nun ist aber für Hegel die Einheit von "Idee" und "Gestalt" (oder "Bild") ganz und gar nicht eine bloß formale Eigenschaft, die die Kunst mit jeder anderen zweckvollen Tätigkeit gemein hat. Die Kunstschönheit steht ja gerade deshalb höher als die Naturschönheit, weil nur in der Kunst die Idee "individuelle Wirklichkeit"¹⁵⁾ und "sinnliche, bildliche Gestalt" erlangt¹⁶⁾: nur in der Kunst sind "Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, daß die

Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil die Idee, welche sie ausdrückt, selber die wahrhaftige ist¹⁷⁾. In der empirischen äußeren und inneren Wirklichkeit erscheint die Idee zwar auch: "jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten"¹⁸⁾. Nimmt die Kunst "überhaupt das Vorhandene zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur es so und so gemacht, sondern weil sie es recht gemacht hat"¹⁹⁾.

Indem sich Černyševskij der idealistischen Bestimmung des Spezifischen der Kunst (als der Einheit von Idee und Gestalt) entledigte, indem er die Einheit von Idee und Gestalt auf eine bloß formale, gar nicht spezifische Eigenschaft der Kunst reduzierte und dem inhaltlichen Schönen (das nicht einmal notwendigerweise Inhalt eines Kunstwerks sein muß) gegenüberstellte, schraubte er die ästhetische Problematik der Kunstphilosophie - nach seinen eigenen Worten - auf den Vergleich der Kunst mit der Wirklichkeit herab. Auf diese Weise hat er die Kunstphilosophie um mehr als 2 000 Jahre zurückgeworfen. Und man könnte fast sagen, daß seine Dissertation den "Tiefpunkt des ästhetischen Denkens der vormarxistischen Periode in Rußland und der ganzen Welt" darstellt.

Černyševskij geht von der Prämisse aus, die Kunst sei ein "Surrogat der Wirklichkeit"²⁰⁾, um mit der gleichen Befriedigung immer und immer wieder zu dem Schluß zu kommen, daß das Surrogat "weit hinter der Wirklichkeit zurückbleibt"²¹⁾, was uns weiter nicht in Erstaunen versetzen kann. "Die Kunst bringt uns durch ihre Reproduktionen nur in Erinnerung, was für uns im Leben interessant ist, und bemüht sich darum, uns bis zu einem gewissen Grade mit jenen interessanten Seiten des Lebens bekanntzumachen, die zu erleben oder zu beobachten wir in der Wirklichkeit keine Gelegenheit hatten"²²⁾. Denn "nicht alle Leute leben am Meer" - zum Beispiel²³⁾.

Ganz besonders weit hinter der Wirklichkeit bleibt die Dichtung zurück. Der Vergleich mit der Wirklichkeit ergibt, "daß die Dichtung, was die Kraft und Klarheit des subjektiven Eindrucks anbelangt, weitaus niedriger, nicht nur als die Wirklichkeit, sondern auch als alle anderen Künste steht". "Alle anderen Künste wirken wie die lebendige Wirklichkeit direkt auf die Sinne, die Dichtung wirkt auf die Phantasie". Und die Phantasievorstellungen sind blaß und schwach im Vergleich zu den Sinneswahrnehmungen. Černyševskij spielt in gewisser Weise sogar die Leser gegen das sprachliche Kunstwerk aus: "die bestimmteste, aufs beste umrissene Person bleibt im dichterischen Werk nur ein allgemeiner, unbestimmt skizzierter Abriß, dem erst die Einbildungskraft (besser gesagt: die Erinnerungen) des Lesers lebendig-bestimmte Individualität verleiht". Er ist davon überzeugt, "daß in jedem Falle die Dichtung ...mit allen Kräften nach lebendiger Individualität ihrer Gestalten (obrazy) strebt; daß sie dabei niemals Individualität erreichen kann, sondern sich ihr nur ein wenig zu nähern vermag, und daß sich durch den Grad dieser Annäherung der Wert einer dichterischen Gestalt bestimmt"²⁴).

Andererseits hält er aber auch nicht viel von der Behauptung, es handle sich bei literarischen Figuren nicht nur um lebendige Individualitäten, sondern zugleich um "allgemeine Typen". Das heiße aus der Not eine Tugend machen, wollte man in der "Allgemeinheit" der - im Vergleich zur Wirklichkeit - blassen literarischen Figuren einen Vorzug gegenüber den wirklichen Menschen sehen. Er lehnte sogar ausdrücklich die Typisierung ab, "die alle Vereinzelte beiseite läßt und die über verschiedene Menschen verstreuten Züge zu einem künstlerischen Ganzen vereinigt und auf diese Weise einen Charakter schafft, den man die Quintessenz der wirklichen Menschen nennen kann", und zwar mit der Begründung: "Tee ist kein Tee, Alkohol kein Wein". Das Allgemeine sei allemal nur ein "toter Extrakt" aus dem Individuellen. Es

sei gar nicht nötig, einen Prototyp "zu allgemeiner Bedeutung" zu erheben: "Gewöhnlich ist das unnötig, da schon das Original in seiner Individualität allgemeine Bedeutung hat...". Dasselbe gelte von den Ereignissen: jedes Ereignis, "das der Aufmerksamkeit eines denkenden Menschen würdig ist", habe schon eine allgemeine Seite, "und solche Ereignisse gibt es sehr häufig". Mit einem Wort: die Dichtung bleibt, auch was die Typik der von ihr dargestellten Personen und Ereignisse betrifft, weit hinter der Wirklichkeit zurück²⁵⁾.

Der Begriff der "Typik" (tipičnost') hat damit jeglichen spezifisch literaturtheoretischen Sinn verloren. Die Literaturtheorie ist am Nullpunkt angelangt. Was die Kunst leistet, ist "die Wiedergabe (vosproizvedenie) all dessen, was im Leben für den Menschen interessant ist"²⁶⁾. Sie stellt dadurch unser Interesse zufrieden und dient unserer Erinnerung als Stütze. Wenn der Künstler darüber hinaus die wiedergegebenen Erscheinungen des Lebens erklärt und bewertet, wird er zum "Denker" und erlangt sein Werk "außer seiner künstlerischen noch eine höhere Bedeutung, nämlich wissenschaftliche Bedeutung"²⁷⁾. Die Kunstwerke, die diese höhere Bedeutung haben, dienen dazu, "in der breiten Masse der Menschen die von der Wissenschaft erarbeiteten Auffassungen zu verbreiten"²⁸⁾.

Černyševskij hat auf diese Weise alle literaturtheoretischen Probleme mit großer Geste eliminiert, so daß Pisarev, der Černyševskijs Dissertation mit Genugtuung als "Zerstörung der Ästhetik" interpretierte, mit Recht äußern konnte: "Diese Doktrin sagt geradeheraus und entschieden, daß das Recht, ein endgültiges Urteil über Kunstwerke zu fällen, ... dem denkenden Menschen gehört, der über den Inhalt, d.h. über die Erscheinungen des Lebens urteilt"²⁹⁾.

2. Der Utilitarismus der 'real'naja kritika'

Černyševskij sprach N.A. Polevoj, der von 1825 bis 1834 den "Moskovskij telegraf" herausgegeben hatte, das Verdienst

zu, die Literaturkritik zu einem wesentlichen Bestandteil der russischen Publizistik gemacht zu haben³⁰⁾. Aber erst Belinskij hat die Literaturkritik zu einer der wichtigsten Institutionen der öffentlichen Meinung in Rußland gemacht³¹⁾. Unter den russischen Zensurverhältnissen ergab es sich, daß die Literaturkritik noch alle möglichen anderen publizistischen Funktionen ausüben mußte, vor allem - verschleiert, "äsoptisch" - politisch-ideologische. Und auch die Literatur selbst gewann, laut Černyševskij, "eine geradezu enzyklopädische Bedeutung": Sie "konzentriert nahezu das gesamte geistige Leben der Nation, und deshalb obliegt ihr unmittelbar die Pflicht, sich auch mit solchen Belangen zu befassen, die in anderen Ländern sozusagen schon in den speziellen Kompetenzbereich anderer Richtungen der geistigen Tätigkeit übergegangen sind"³²⁾. Die Literatur sollte dem Mangel abhelfen, daß es "noch keine Publizität außer der offiziellen" gab³³⁾. "Wir haben keine für sich bestehende Moralphilosophie, keine Sozialwissenschaft; folglich müssen wir das alles in Kunstwerken suchen"³⁴⁾.

Die von Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov (1836-61) entwickelte Theorie der "realen Kritik" könnte man als einen Versuch verstehen, zu rechtfertigen, daß der Literatur - statt der ästhetischen Freude - eine so fremdartige und übersteigerte Bedeutung beigemessen wird. Die "reale Kritik" bezieht sich nämlich auf die in der Literatur "dargestellte Wirklichkeit"³⁵⁾ und formuliert deren "Sinn" und "Bedeutung im gesellschaftlichen Leben"³⁶⁾, d.h. ordnet sie in ein ideologisches Bezugssystem ein. Sie nimmt sich vor, "einfach die Bilanz aus jenen Daten zu ziehen, die im Werk des Schriftstellers verstreut (!) sind und die wir als vollendete Tatsache, als Lebenserscheinung hinnehmen"³⁷⁾, indem sie "zu ihren eigenen Überlegungen über die Ursachen, die sie hervorgebracht haben, übergeht"³⁸⁾.

Es ist charakteristisch für alle Kritiken, die Dobroljubov geschrieben hat, daß sie unkontrolliert von der d a r g e - s t e l l t e n Wirklichkeit zur dargestellten W i r k -

l i o h k e i t übergehen. Und das kommt auch in der Theorie der "realen Kritik" klar zum Ausdruck. Dieser unkontrollierte Übergang von der d a r g e s t e l l t e n Wirklichkeit zur dargestellten W i r k l i c h k e i t ist ein methodologischer Fehler. Es kann uns dann nicht wundern, daß sich Dobroljubov mehr als einmal dem Vorwurf ausgesetzt sah, sich nicht "über", sondern nur "anläßlich" literarischer Neuerscheinungen auszulassen³⁹⁾. Ästhetische Kritik verspottete er als eine "Angelegenheit empfindsamer Fräulein"⁴⁰⁾. Er hatte offensichtlich keine klaren Vorstellungen von den Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Kritik. Er konnte sie sich immer nur als "ästhetisch-apothekarische Kritik" vorstellen, die mit vorgefaßten ästhetischen "Rezepten" an die Kunstwerke herangeht⁴¹⁾. Als Dostoevskij ihm unter anderem den Vorwurf machte, die "chudožestvennost'" (die künstlerische Qualität) zugunsten der Tendenz ("napravlenie") literarischer Werke zu vernachlässigen⁴²⁾, nahm er Rache, indem er Dostoevskijs Roman "Unižennye i oskorblennye" ästhetisch analysierte - aber nur, um zu "beweisen", daß er ästhetischer Kritik gar nicht würdig sei: "wie unsere zeitgenössische Literatur überhaupt"⁴³⁾. Übrigens war seine ästhetische Kritik genau wie diejenige, gegen die er ständig polemisierte, - apothekarisch. So bemängelte er beispielsweise an Dostoevskij "die Unfähigkeit, jeden Charakter wenigstens soweit auszugestalten, um ihm eine entsprechende Art des äußeren Ausdrucks mitzuteilen"⁴⁴⁾, ohne zu bedenken, daß im Dostoevskijschen Stil möglicherweise dieses "Rezept" gar keine strukturbildende Norm ist.

Die "reale Kritik" sieht im Schriftsteller in erster Linie einen "Reproduzenten (vosproizvoditel') von Erscheinungen der Wirklichkeit". Für sie "ist nicht besonders wichtig, welchen Theorien er anhängt. Hauptsache, er war gewissenhaft und hat die Lebenstatsachen nicht zugunsten seiner Ansichten verzerrt..."⁴⁵⁾. Für sie "ist nicht so wichtig, was der Autor sagen w o l l t e, sondern was er gesagt

h a t, wenn auch vielleicht unabsichtlich, einfach durch die wahrheitsgetreue Wiedergabe (vosproizvedenie) der Lebensstatsachen" ⁴⁶⁾. "Was der Autor gesagt hat", ist aber nicht identisch mit der "dargestellten Wirklichkeit". "Was der Autor gesagt hat", drückt seine Beziehung zum dargestellten Gegenstand und im weiteren seine "Weltanschauung" (mirosozercanie) aus ⁴⁷⁾.

Eine Bemerkung von Pisarev macht deutlich, worum es geht: Die Aufgabe der Kritik besteht ihm zufolge darin, "die Beziehungen des Künstlers zum dargestellten Gegenstand aufmerksam zu betrachten und zu analysieren; der Kritiker muß diesen Gegenstand sehr aufmerksam betrachten und auf seine Weise jene Fragen durchdenken und lösen, die der Gegenstand stellt, Fragen, die der Künstler selbst kaum berührt oder vielleicht sogar kaum bemerkt hat. Dem Künstler schwebt ein einzelner Fall ... vor; dem Kritiker muß der Zusammenhang dieses einzelnen Falles mit den allgemeinen Eigenschaften und Merkmalen des Lebens vorschweben; der Kritiker muß den Sinn dieses Falles begreifen, seine Ursachen erklären, seine Existenz legitimieren, seine raison d' être aufweisen" ⁴⁸⁾. In einem seiner Artikel stellte er sich die Aufgabe: nicht Lob noch Tadel - "allein die Analyse der lebendigen Erscheinungen, an denen der schöpferische Gedanke Graf Tolstojs arbeitete" ⁴⁹⁾. Genauso wie Pisarev vermeinte die "reale Kritik", die d a r g e s t e l l t e Wirklichkeit so aus dem Kunstwerk herauslösen zu können, daß sie uns als dargestellte W i r k l i c h k e i t gegenübersteht.

Es wird also unterschieden: die "dargestell Wirklichkeit" von dem, "was der Autor gesagt hat"; "was der Autor gesagt hat", von dem, "was er sagen wollte". "Der Schriftsteller spricht", laut Dobroljubov, "nicht selten in abstrakten Erörterungen sogar Auffassungen aus, die schlagend dem entgegengesetzt sind, was durch seine künstlerische Tätigkeit Ausdruck findet, - Auffassungen, die er in gutem Glauben angenommen hat oder zu denen er durch falsche,

hastig oder rein äußerlich aneinandergefügte Syllogismen gelangt ist. Seine eigentliche Ansicht von der Welt dagegen", - das ist seine "Weltanschauung" -, "die der Schlüssel zur Charakteristik seines Talents ist, muß man in den von ihm geschaffenen lebendigen obrazy suchen"⁵⁰⁾. Der Prototyp für das Erlebnis eines solchen Widerspruchs zwischen den Überzeugungen eines Schriftstellers und seiner im künstlerischen Werk ausgedrückten "Weltanschauung" war der Gegensatz zwischen Belinskij und Gogol' wegen der "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami" (Belinskij an Gogol': "Sie kennen Rußland gründlich nur als Künstler, nicht als denkender Mensch"). Utilitaristische Kritiker müssen immer wieder solche schmerzlichen Enttäuschungen beziehungsweise erfreulichen Überraschungen erleben, je nachdem in welcher Reihenfolge der Widerspruch zutage tritt⁵¹⁾. Im Falle Ostrovskijs war Dobroljubov froh, sagen zu können: "Es mag sein, daß der Einfluß des Kreises" (gemeint ist der Kreis der "jungen Redaktion" des "Moskvitjanin", der mit den Slavophilen sympathisierte und dem auch Ostrovskij angehörte) "auf ihn auch Wirkungen im Sinne einer Anerkennung gewisser abstrakter Theorien ausübte, aber er konnte in ihm das richtige Gespür für das wirkliche Leben nicht vernichten..."⁵²⁾. Wichtiger aber für unseren Zusammenhang ist das von der "realen Kritik" gemeinte Verhältnis zwischen dem, "was der Autor gesagt hat", und der "dargestellten Wirklichkeit". Wir nehmen jetzt also an, der "reale Kritiker" sähe keinen Widerspruch mehr zwischen den sonstigen Überzeugungen des Autors und seinem Werk und der Künstler habe alles so gesagt, wie er es sagen wollte. Dann kann es aber immer noch einen Widerspruch geben zwischen dem, "was er gesagt hat", und dem "natürlichen Sinn"⁵³⁾ der dargestellten Wirklichkeit. Am leichtesten scheint es da Gončarov dem "realen Kritiker" zu machen. Dobroljubov teilt es erleichtert seinen Lesern mit: "Ihm geht es nicht...um Schlußfolgerungen, die Sie aus dem Roman ziehen: das ist Ihre Angelegenheit... Er bietet

Innen eine lebendige Darstellung und bürgt nur für ihre Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit..."⁵⁴⁾, "sein objektives Schaffen ist von keinerlei theoretischen Vorurteilen und vorgefaßten Ideen verwirrt, noch unterwirft er sich irgendwelchen einseitigen Sympathien"⁵⁵⁾. Ostrovskij war da schwieriger. Allerdings: "Weit aus häufiger trat er gleichsam von seiner Idee zurück, gerade aus dem Verlangen heraus, der Wirklichkeit treu zu bleiben"⁵⁶⁾.

1857 kam Černyševskij noch einmal auf den Fall Gogol' zurück, der für Belinskij Gogol's "Fall" war. Das Wesen der Handlung Gogol's bestand - seiner Ansicht nach - darin, "daß er vorher keine bestimmten allgemeinen Überzeugungen hatte, sondern nur einzelne Meinungen über einzelne Erscheinungen; jetzt aber hatte er sich ein System allgemeiner Überzeugungen geschaffen"⁵⁷⁾ (und in den "Vybrannye mesta iz perezpiski s druž'jami" ausgesprochen). "Einige sind auf die Idee gekommen, zu sagen, Gogol' habe den Sinn seiner Werke selbst nicht verstanden - ein allzu offensichtlicher Unsinn. Aber das ist wahr: indem er sich über die Bestechlichkeit und Eigenmächtigkeit der Provinzbeamten in seinem 'Revizor' empörte, sah er nicht voraus, wohin diese Espörung führen würde; ihm schien, daß die ganze Sache mit dem Wunsch, die Bestechlichkeit zu beseitigen, ihr Bewenden haben würde; der Zusammenhang dieser Erscheinungen mit anderen Erscheinungen war ihm nicht klar"⁵⁸⁾. Das heißt, wenn wir Černyševskij's äsopische Sprache dechiffrieren: ihm war nicht klar, daß man aus diesem Wunsch allgemeinere gesellschaftskritische, revolutionäre Folgerungen ziehen würde. Damit hat Černyševskij die Stelle angezeigt, auf die wir zielen, nämlich die mögliche Diskrepanz zwischen dem wirkimmanenten Sinn der d a r g e s t e l l t e n Wirklichkeit ("was der Autor gesagt hat") und dem vom "realen Kritiker" formulierten "natürlichen Sinn" der dargestellten Wirklichkeit. Dieser Punkt ist deshalb so wichtig, weil er das zentrale Problem der

"realen Kritik" charakterisiert: den Zusammenhang zwischen Tendenz und dargestellter Wirklichkeit. Die "reale Kritik" war utilitaristisch: sie betrachtete die Literatur, wie Dobroljubov selbst gesagt hat, als etwas, "dessen Bedeutung in der Propaganda besteht", in der "Verbreitung richtiger Vorstellungen unter den Menschen": "ihr Wert bestimmt sich danach, was und wie sie propagiert"⁵⁹⁾. Die Tendenz in der Literatur sollte jedoch als der "natürliche Sinn" der dargestellten Wirklichkeit erscheinen. Und wenn Dobroljubov immer wieder gesagt hat, für die "reale Kritik" seien "gerade diejenigen Werke wichtig, in denen sich das Leben selbst äußert, und nicht nach einem im vorhinein vom Autor ersonnenen Programm"⁶⁰⁾, dann meinte er solche Werke, die seiner gesellschaftskritischen, ideologischen Interpretation des "natürlichen Sinns" der dargestellten Wirklichkeit zumindest keinen Widerstand leisteten. "Wir meinen keineswegs, daß jeder Autor seine Werke unter dem Einfluß einer bestimmten Theorie schaffen sollte; er kann jeder beliebigen Meinung sein, wenn nur sein Talent empfänglich für die Lebenswahrheit ist. Ein Kunstwerk kann Ausdruck einer gewissen Idee sein, ohne daß der Autor sich diese Idee beim Hervorbringen dieses Kunstwerks vorgenommen hat, sondern nur weil ihn solche Tatsachen der Wirklichkeit fesselten, aus denen sich diese Idee von selbst ergibt"⁶¹⁾. Und sollte sie sich nicht von selbst ergeben, ist der "reale Kritiker" gern bereit, nachzuhelfen.

Für die apologetische Richtung in der sowjetischen Literaturwissenschaft ist Pisarev ein enfant terrible. Černyševskij und Dobroljubov waren Utilitaristen, Pisarev nannte sich selbst so⁶²⁾. Was Belinskij nur in privaten Briefen äußerte⁶³⁾, Pisarev gab es offen zu: "Wenn ich einen Roman oder eine Erzählung analysiere, habe ich nicht den literarischen Wert des gegebenen Werkes im Auge, sondern den Nutzen, den ich aus ihm für die Weltanschauung meiner Leser ziehen kann"⁶⁴⁾. Pisarevs allgemeines ideologisches Programm war, alle menschliche Tätigkeit auf den gesellschaftlichen Nutzen

zu konzentrieren: "die Masse des menschlichen Leidens zu verringern und die Masse der menschlichen Genüsse zu vergrößern"⁶⁵⁾. Dieses "ganz und gar konsequente Streben nach Nutzen" nannte er "Realismus". Der Realismus wiederum verlangte (eine Konzeption Herbert Spencers) "Ökonomie der geistigen Kräfte"⁶⁶⁾. Und obwohl ihm in dieser Hinsicht eigentlich jegliche künstlerische Tätigkeit als "zumindest unproduktiv und verlustbringend" erscheinen mußte⁶⁷⁾, gab es für Pisarev doch eine "reale Richtung in der Literatur", einen "literarischen Realismus"⁶⁸⁾. Pisarev übernahm positiv den in der Polemik zwischen den utilitaristischen und "artistischen"⁶⁹⁾ Literaturkritikern konstruierten Gegensatz zwischen einer "Puškischen" und einer "Gogol'schen" Richtung in der russischen Literatur und nannte die eine die "ästhetische", die andere die "reale". Aber trotz seiner Radikalität durchschaute auch Pisarev den methodologischen Irrtum der "realen Kritik" nicht, nämlich die Herauslösung der "dargestellten Wirklichkeit" aus der Struktur des Kunstwerks und den ihr entsprechenden ästhetischen Formalismus. Das wird deutlich, wenn er sagt, "daß das Recht, ein endgültiges Urteil über Kunstwerke zu fällen, ...dem denkenden Menschen gehört, der über den Inhalt urteilt, d.h. über die Erscheinungen des Lebens", und daß sich ästhetisch "nur über die Form urteilen" lasse⁷⁰⁾.

3. Der real mögliche Typus

Die "reale Kritik" war als literaturkritische Methode utilitaristisch, d.h. ihr Kriterium war der propagandistische Effekt der Literatur. Der Wert der Literatur hing für sie, wie Dobroljubov selbst gesagt hat, davon ab, "was und wie sie propagiert"⁽⁷¹⁾. Man muß sich dabei vor Augen halten, daß die "reale Kritik" den Begriff der "Literatur" mit der Vorstellung des **A u s d r u c k s** durch fiktionale **D a r s t e l l u n g** der empirischen Wirklichkeit verband. Das alles entscheidende Kriterium für den Wert sprachlicher Kunstwerke war, "inwieweit sie als Ausdruck der natürlichen

Bestrebungen einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Volkes dienen"⁷²⁾, wobei es darauf ankam, daß sie die "natürlichen, richtigen Bestrebungen des Volkes" ausdrücken, und nicht etwa "künstliche"⁷³⁾.

Der Ausdruck durch Darstellung hatte wiederum zwei Voraussetzungen: die "Wahrheit" (pravda) und die "Lebendigkeit (živost') der Darstellung"⁷⁴⁾. Die Wahrheit der Darstellung bezeichnete Dobroljubov als "Lebenswahrheit" (žiznennaja pravda)⁷⁵⁾. Darin drückte sich aus, daß er nicht nur an jene Wahrheit dachte, nach der die empirischen Wissenschaften streben, sondern auch an jene praktische, das richtige menschliche Verhalten betreffende Wahrheit. Es handelte sich also um eine Heilswahrheit. Die Lebenswahrheit verletzende Darstellungen waren demnach Darstellungen "zufälliger, unechter Züge des wirklichen Lebens, die nicht sein Wesen, seine charakteristischen Besonderheiten ausmachen", zum Beispiel Darstellungen, in denen die Wollust so erscheint, "daß, wenn man ihnen glauben soll, in ihr und ihr allein das wahre Heil des Menschen beschlossen liegt"⁷⁶⁾. So kritisierte Dobroljubov beispielsweise auch einige Komödien Ostrovskijs, in denen "ihrem Wesen nach schlechte Seiten unserer althergebrachten Lebensweise in der Handlung mit solchen Zufälligkeiten umgeben worden sind, die gleichsam dazu zwingen, sie nicht für schlecht zu halten"⁷⁷⁾. Es kam natürlich auch auf die Wesentlichkeit der Wahrheit an. Die Bedeutung eines Schriftstellers hing für Dobroljubov von den behandelten Themen ab⁷⁸⁾, davon, "wie umfangreich die Sphäre ist, die seinen Beobachtungen unterworfen ist, wie wichtig jene Aspekte der Fakten sind, die ihn beschäftigen, und wie tief er in sie eindringt"⁷⁹⁾.

Wie das, was dargestellt wird, wahr sein sollte, so sollte das Wie der Darstellung; Lebendigkeit sein. Die Lebendigkeit hielt Dobroljubov offensichtlich um des propagandistischen Effekts willen für unentbehrlich. Denn was die Darstellung ausdrückt, sollte nicht nur verstanden, sondern

auch intensiv gefühlt werden. "Unser Gefühl wird immer von lebendigen Gegenständen, nicht von allgemeinen Begriffen geweckt... Darum sind für die Dichtung, damit sie unser Gefühl zufriedenstellen kann, lebendige, bestimmte Bilder (obrazy) nötig"⁸⁰⁾. Daß Dobroljubovs Literaturtheorie ihren Ursprung in Belinskijs Formel vom "myšlenie v obrazach" hatte, ist unschwer zu erkennen. Er bediente sich sogar noch der Ausdrücke "ideja" und "obraz". Die ästhetisch-axiologische Bedeutung dieser beiden Ausdrücke war allerdings nur noch sehr beschränkt. "Obraz" bezog sich offenbar nur noch auf die als Gefühlsvoraussetzung geforderte sinnlich-konkrete Darstellung, "ideja" - auf den vom Autor mehr oder weniger verwirklichten Ausdruck durch Darstellung. Der Sinn dieser Terminologie hatte sich noch weiter von der idealistischen Kunstphilosophie entfernt als schon bei Belinskij. Inzwischen hatte ja Černyševskij den Vergleich der Kunst mit der Wirklichkeit zum herrschenden Gesichtspunkt erhoben. Seine Dissertation war der Versuch einer materialistischen Zerstörung der idealistischen Kunstphilosophie gewesen, dessen Ergebnis die Behauptung war, Kunst sei die Herstellung von Surrogaten der empirischen Wirklichkeit. Damit war nicht nur die idealistische, sondern eigentlich jede ästhetische Axiologie der Kunst in Trümmer gelegt worden. Dobroljubov versuchte nun, ohne wieder dem Idealismus zu verfallen, die für jede utilitaristische Literaturkritik besonders dringliche Abgrenzung der Literatur von anderen Formen der Mitteilung "richtiger Vorstellungen" neu zu formulieren. Er überwand dabei die negative Einstellung Černyševskijs zur literarischen Typisierung.

Dobroljubov sprach allerdings weniger über den Unterschied der literarischen und der wissenschaftlichen Kommunikation von Erkenntnissen als über den Unterschied des psychologischen Erkenntnisvorgangs im Künstler (chudožnik) und im Denker (myslitel'). "Der eine denkt konkret, niemals die einzelnen Erscheinungen und Gestalten (obrazy) aus den Augen verlierend, der andere will alles verallgemeinern und

die Einzelmerkmale in einer allgemeinen Formel verschmelzen"⁸¹⁾. Beide müssen "angesichts des Gegenstandes sofort seine wesentlichen Züge von den zufälligen unterscheiden können". Der Künstler hat jedoch eine lebhaftere "Rezeptivität" (vosprimčivost') als der Denker: "mit heißem Interesse versenkt er sich in das Faktum, eignet es sich an, trägt es anfangs als Einzelvorstellung in seiner Seele, fügt ihm dann andere, gleichartige Fakten und Gestalten (obrazy) hinzu und schafft schließlich einen Typus, der in sich alle wesentlichen Züge aller einzelnen Erscheinungen dieser Art, die der Künstler vorher beobachtet hat, ausdrückt"⁸²⁾. Der Künstler versteht es, "eine vor ihm auftauchende zufällige Gestalt zum Typus zu erheben und ihr gattungsmäßige und dauerhafte Bedeutung zu verleihen"⁸³⁾. "Der Künstler ist keine photographische Platte, die nur den gegenwärtigen Moment widerspiegelt", er ergänzt vielmehr "die Zusammenhangslosigkeit des herausgegriffenen Moments, verallgemeinert in seiner Seele die einzelnen Erscheinungen, bildet ein wohlgestaltetes Ganzes aus den vereinzelt Zügen, findet eine lebendige Verknüpfung und Folgerichtigkeit in den allem Anschein nach unzusammenhängenden Erscheinungen und verbindet und überarbeitet in der Allgemeinheit seiner Weltanschauung die verschiedenartigen und widersprüchlichen Seiten der lebendigen Wirklichkeit"⁸⁴⁾. Der Denker hingegen wendet sein Augenmerk von vornherein auf eine größere Anzahl von gleichartigen Fakten: "Aber alsdann gibt ihm die Menge einzelner Vorstellungen, die er vorher gesammelt hat und die unmerklich in seinem Bewußtsein ruhten, die Möglichkeit, sofort aus ihnen einen allgemeinen Begriff zu bilden und auf diese Art und Weise unverzüglich ein neues Faktum aus der lebendigen Wirklichkeit in die abstrakte Sphäre des Verstandes zu übertragen"⁸⁵⁾.

Allerdings kann auch die Rezeptivität des Künstlers nicht unmittelbar (d.h. ohne Vermittlung durch allgemeine Begriffe) bleiben. Will der Künstler nicht in "Einseitigkeit" verfallen, muß er seinen Blick "durch die Aneignung jener allge-

meinen Begriffe, die von den denkenden Menschen erarbeitet worden sind", seinen Gesichtskreis erweitern. Es ist wichtig, daß der Künstler "von richtigen Prinzipien in seinen allgemeinen Anschauungen geleitet wird": "Die freie Umwandlung der höchsten Spekulationen (umozrenija) in lebendige Bilder (obrazy) und zugleich das volle Bewußtsein des höheren, allgemeinen Sinns in jedem, auch dem vereinzeltsten und zufälligsten Faktum des Lebens - das ist das bisher noch von niemandem erreichte Ideal, die vollkommene Verschmelzung von Wissenschaft und Dichtung"⁸⁶⁾.

Die "reale Kritik" erwartete von sprachlichen Kunstwerken, daß sie die Wirklichkeit darstellen. Aber sie verlangte natürlich nicht eine faktisch richtige Darstellung der Wirklichkeit, sondern nur die reale Möglichkeit der literarischen Fiktion (87): "In Werken historischen Charakters muß die Wahrheit faktisch sein; in der Belletristik, wo die Ereignisse erfunden sind, tritt an ihre Stelle die logische Wahrheit, d.h. die vernünftige Wahrscheinlichkeit und Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Gang der Dinge"⁸⁸⁾.

Das Kriterium der realen Möglichkeit des literarisch Dar-
gestellten war eine Schlußfolgerung aus einem allgemeinen Prinzip der "realen Kritik". Dieses Prinzip besagte: "Auf die Fragen des Lebens antwortet die Literatur mit dem, was sie im Leben selbst vorfindet"⁸⁹⁾. Dieses Prinzip wiederum beruhte auf einer Art von historischem Materialismus, nämlich auf der Ansicht, "daß die Dichtung, die Künste überhaupt und die Wissenschaft sich dem Leben gemäß gestalten und nicht etwa das Leben von der Dichtung bestimmt wird"⁹⁰⁾. An einer Stelle erhob Dobroljubov sogar eine Art von Überbau-Kritik zur wichtigsten Aufgabe der Literaturkritik. Hauptaufgabe der Literaturkritik sei es, "jene Erscheinungen des Lebens zu erörtern, die ein bestimmtes Kunstwerk entstehen ließen"⁹¹⁾. Praktische Bedeutung hatte das Prinzip der Lebensimmanenz für die Dobroljubovsche Literaturkritik jedoch vor allem in der Weise, daß es die Begründung für den Übergang von der literarischen Dar-

stellung zur dargestellten Wirklichkeit und die Deutung des "natürlichen Sinns" derselben lieferte.

Der Übergang von der literarischen Figur zum realen Typus

Die "reale Kritik" war in erster Linie eine Interpretation literarisch dargestellter Personen. Sie interpretierte diese literarisch dargestellten Personen als Typen, was propagandistisch äußerst wirkungsvoll war. Wie Dobroljubov sagte: literarisch dargestellte Personen, "die in sich wie in einem Brennpunkt Fakten des wirklichen Lebens vereinigen, sind in hohem Maße dazu geeignet, richtige Vorstellungen von den Dingen zu bilden und zu verbreiten"⁹²).

An der typologischen Interpretation der zentralen in Romanen, Erzählungen und Dramen dargestellten Personen beteiligten sich die russischen Gebildeten der verschiedensten Lager. In den Auseinandersetzungen um die "lišnie ljudi" (von Onegin bis Oblomov), die "nigilisty" (wie Bazarov aus Turgenevs "Otcy i deti") und die "novye ljudi" (wie Rachmetov aus Černyševskijs "Čto delat'?") spiegelten sich deshalb die allgemeinen ideologischen Gegensätze wider. Statt auf empirische Untersuchungen stützten sich die verschiedenen Ansichten von den sozialen Verhältnissen Rußlands allzu oft auf literarische Darstellungen. In gewisser Weise war die typologische Interpretation ein Soziologieersatz. Die Gesellschaft dachte, wie ein Zeitgenosse bemerkte, "in literarischen Typen, und ganz und gar nicht in Aufsätzen und Vorträgen"⁹³).

Der Eindruck wäre falsch, als hätten allein die in der Sowjetunion so genannten "revolutionären Demokraten" literarisch dargestellte Personen als Typen interpretiert. In der zweiten Hälfte des 19. Jh.s. war dies vielmehr allgemein üblich geworden. Trotzdem hatte das Schema der Typeninterpretation bei Dobroljubov besondere Bedeutung, weil es das Muster für die gesamte utilitaristische Literaturkritik der zweiten Hälfte des 19. Jh.s. in Rußland darstellte. Es war Dobroljubov, der nach Belinskij die Typeninterpre-

tation in prinzipieller, literaturtheoretischer Weise weiterentwickelt und mit dem größten publizistischen Erfolg literatur-kritisch praktiziert hat.

1856 erschien der erste Beitrag Dobroljubovs im "Sovremennik".

1857, nachdem er die Bekanntschaft Černyševskijs gemacht hatte, wurde er ständiger Mitarbeiter dieser von Nekrasov geleiteten Zeitschrift. 1861 starb er fünfundzwanzigjährig. Den Sinn seiner publizistischen Tätigkeit sah er, wie er sich in seinem Tagebuch notierte, im "Aufruf zur Revolution"⁹⁴⁾. Die revolutionäre Zielsetzung äußerte sich in seinen literatur-kritischen Aufsätzen unter anderem in der Suche nach dem sogenannten positiven Helden, dessen wichtigste Eigenschaft "die volle Übereinstimmung der praktischen Tätigkeit mit den theoretischen Anschauungen" sein sollte⁹⁵⁾. Auch in seinem bekanntesten Aufsatz, "Čto takoe oblomovščina?", von 1859, in dem er Gončarovs im selben Jahr erschienenen Roman "Oblomov" besprach, rechnete Dobroljubov nicht zuletzt im Hinblick auf den noch zu gestaltenden positiven Helden mit den "lišnie ljudi" ab, zu denen auch Oblomov gezählt wird. Das Motto seines Aufsatzes wählte er aus dem zweiten Teil der "Mertvyje duši" Gogol's. Es lautete: "Wo ist der, der uns in der Muttersprache der russischen Seele jenes allmächtige Wort 'vorwärts' sagen könnte?"

Die radikalen "raznočincy" hatten eine ganz bestimmte Vorstellung davon, wie ein positiver Held aussehen sollte. Dieser positive Held stand in einem engen Zusammenhang mit dem "lišnij čelovek". Der Gegensatz von Innerlichkeit und gesellschaftlichen Verhältnissen, der die "lišnie ljudi" lähmte, sollte vom positiven Helden durch "gesellschaftliche Arbeit" (d.h. durch aufklärerische oder umstürzlerische Betätigung) überwunden werden. 1856 hatte Černyševskij einen "Nachfolger" für den "lišnij čelovek" gefordert, der beweisen sollte, "daß die Vernunft das Leben beherrschen und der Mensch sein Leben mit seinen Überzeugungen in Übereinstimmung bringen kann"⁹⁶⁾. An positiven Helden

war man jedoch nur insoweit interessiert, als sie sich als real mögliche Personen darstellen ließen. In dieser Hinsicht hatte schon Belinskij die Gestalt des im Epilog der Gončarovschen "Obyknovennaja istorija" geläuterten Aduev kritisiert: sie sei keinesfalls lebensfähig und könne deshalb auch nicht als eine real mögliche Person gestaltet werden. Eine Darstellung, die Aduev in das wirkliche Leben versetzen würde, müsse dies unvermeidlich ans Tageslicht bringen: "Solche Romantiker werden niemals positive Menschen (položitel'nye ljudi)"⁹⁷⁾.

Dobroljubov betrachtete "Oblomov" als den endgültigen Abschluß der Geschichte einer literarischen Figur, des "lišnij čelovek". "Man hat schon lange herausgefunden, daß alle Helden der bemerkenswertesten russischen Erzählungen und Romane darunter leiden, daß sie keinen Sinn im Leben sehen und keine sie befriedigende Tätigkeit finden. Infolgedessen empfinden sie Langeweile und Widerwillen vor jeder Arbeit..."⁹⁸⁾. Die Darstellung der Gestalt Oblomovs habe endgültig die literarische Figur des "überflüssigen Menschen" diskreditiert. Gončarov habe sie "vom schönen Piedestal auf den weichen Diwan" heruntergeholt (auf dem sich Oblomov räkelt)⁹⁹⁾. Die "einzige Triebfeder der Handlung" des Romans sei "die Faulheit und Apathie Oblomovs"¹⁰⁰⁾. Eine solche Darstellung wäre unmöglich gewesen, "wenn nicht wenigstens in einem gewissen Teil der Gesellschaft das Bewußtsein herangereift wäre, wie nichts-würdig alle diese quasitalentierten Naturen sind, von denen man früher begeistert war"¹⁰¹⁾. Von nun an wissen Sie, sagte Dobroljubov zu seinen Lesern, wenn Sie einem Onegin, Pečorin, Rudin oder Bel'tov begegnen, daß es ein Oblomov ist. "Die Phrase hat ihre Bedeutung verloren, das Bedürfnis nach wirklicher Arbeit ist in der Gesellschaft selbst wach geworden"¹⁰²⁾.

Für Dobroljubov war Oblomov eine real mögliche Person und insofern ein Typus, als er der fiktive Repräsentant

eines komplizierten sozialen Phänomens war und besonders geeignet schien, die Struktur dieses Phänomens einsichtig zu machen. Als ein Typus stand hier fiktive, aber real mögliche Oblomov außerhalb des Romans, aus dessen Zusammenhang ihn Dobroljubov herauslöste: er war nicht länger integrierender Bestandteil eines ästhetisch zu bewertenden Kunstwerks, sondern eine Realität, deren soziale Bedingungen und ideologische Bedeutung zu erörtern waren.

"Seine Faulheit und Apathie ist das Resultat der Erziehung und der Umstände"¹⁰³⁾, das Resultat der sozialen Situation eines russischen Gutsbesitzers: "er hat Zachar und noch dreihundert andere Zachars"¹⁰⁴⁾. Oblomov ist ein "lebendiger, zeitgenössischer russischer Typus", zugleich aber auch ein "alteingesessener nationaler Typus"¹⁰⁵⁾. Parallel zur wirklichen Geschichte dieses Typus hat seine literarische Geschichte sein wahres Wesen enthüllt. "Die Zeit der gesellschaftlichen Arbeit" hat begonnen¹⁰⁶⁾. - War demnach die Geschichte des "überflüssigen Menschen" in gewisser Weise abgeschlossen, so blieb doch die Frage offen, ob ein im Sinne des sozialen Utilitarismus positiver Held schon real möglich und damit künstlerisch darstellbar war. Die Gestalt der Ol'ga aus "Oblomov" billigte Dobroljubov als "das höchste Ideal, welches ein russischer Künstler zur Zeit aus dem jetzigen russischen Leben nur hervorzurufen vermag"¹⁰⁷⁾. Štol'c hingegen mißbilligte er als eine vom Entwicklungsstand der russischen Verhältnisse noch nicht gerechtfertigte Gestalt. Denn er meinte, "daß die Literatur dem Leben nicht zu weit vorausseilen darf. Menschen wie Štol'c, Menschen mit einem in sich geschlossenen, tatkräftigen Charakter, bei dem jeder Gedanke sofort eine Bestrebung ist und in die Tat übergeht, gibt es noch nicht in unserer Gesellschaft (d.h. in der gebildeten Gesellschaft, der höhere Bestrebungen zugänglich sind; in der Masse, wo die Ideen und Bestrebungen auf einige wenige, die nächstliegenden Gegenstände beschränkt sind, kommen solche Menschen auf Schritt und Tritt vor)"¹⁰⁸⁾.

Eine künstlerisch gelungene Gestaltung des positiven Helden wäre für Dobroljubov der Beweis dafür gewesen, daß dieser inzwischen real möglich geworden war. Denn "die Literatur gibt nur das Leben wieder und bietet niemals etwas, was nicht in der Wirklichkeit vorhanden wäre"¹⁰⁹⁾. Auch als Dobroljubov Turgenevs Roman "Nakanune" (1860) besprach, in einem Aufsatz, dessentwegen es zum Bruch Turgenevs mit dem "Sovremennik" kam¹¹⁰⁾, war dieser Zeitpunkt offenbar noch nicht gekommen. Dobroljubov anerkannte zwar Elena als "eine ideale, aus den besten sich in unserer Gesellschaft entwickelnden Elementen zusammengefügte Person": "Aber der sichere Instinkt für die Wirklichkeit erlaubte es Herrn Turgenev nicht, seiner Heldin volle Übereinstimmung der praktischen Tätigkeit mit den theoretischen Anschauungen zu verleihen..."¹¹¹⁾. Ebenso habe es für Turgenev keine Möglichkeit gegeben, den Revolutionär Insarov "zu einem Unsrigen zu machen", d. h. zu einem russischen Revolutionär (Insarov ist Bulgare). Immerhin hielt Dobroljubov durch den Roman die Möglichkeit solcher Personen, wie Elena, für erwiesen. "Und nicht nur daß solche Charaktere im Leben möglich geworden sind, sie sind vom künstlerischen Bewußtsein schon erfaßt, in die Literatur hineingetragen und zum Typ erhoben worden. Elena ist eine Idealgestalt, aber ihre Züge sind uns vertraut, wir verstehen sie und sympathisieren mit ihr"¹¹²⁾.
Noch im selben Jahr gelangte Dobroljubovs Drängen nach der Gestaltung eines positiven, zugleich aber real möglichen Helden endlich an ein Ziel. Die Gestalt der Katerina aus Ostrovskijs "Groza" erschien ihm als der erste gelungene "starke russische Charakter"¹¹³⁾, "ein neuer, vom russischen Leben selbst geschaffener Typus"¹¹⁴⁾. Hier sei endlich eine Person gestaltet worden, die sich im Gegensatz zu den "überflüssigen Menschen" nicht mit bloß abstrakter, praktisch folgenloser Übereinstimmung mit den Forderungen der Vernunft begnüge. Und doch sei sie "direkt aus dem Leben gegriffen, aber im Bewußtsein des Künstlers geklärt und in solche Situationen gestellt, die es ihr ermöglichen,

sich voller und entschiedener zu offenbaren, als es in der Mehrzahl der Fälle des gewöhnlichen Lebens zu sein pflegt". Katerina sei "eine künstlerische Vereinigung gleichartiger, in verschiedenen Situationen des russischen Lebens erscheinender Züge, die Ausdruck einer und derselben Idee sind"¹¹⁵⁾. Allerdings sei das Heldentum Katerinas noch instinktiv, unaufgeklärt: "armes Mädchen, das keine umfassende theoretische Bildung erhalten hat..."¹¹⁶⁾.

Das Schema der "realen Kritik" bestand darin, die dargestellte Wirklichkeit aus dem sprachlichen Kunstwerk herauszulösen, um sie als real möglichen Tatbestand soziohistorisch zu erklären und ideologisch einzuschätzen. Die Bewertung durch die "reale Kritik" fiel dann positiv aus, wenn das betreffende Kunstwerk eine propagandistisch wirkungsvolle Anwendung dieses Schemas gestattete und das, "was der Autor gesagt hat", nicht in einem offensichtlichen Widerspruch zu dem (vom utilitaristischen Literaturkritiker gemeinten) "natürlichen Sinn" der dargestellten Wirklichkeit stand. Nicht nur Dobroljubov, sondern die gesamte utilitaristische russische Literaturkritik der zweiten Hälfte des 19. Jh.s benutzte dieses schon von Belinskij andeutungsweise entworfene, aber erst von Dobroljubov systematisch ausgearbeitete Schema.

Ein besonders eindrucksvolles Dokument dieser Art von Literaturkritik sind Pisarevs Stellungnahmen zu Turgenevs Roman "Otcy i deti" (1862). Dmitrij Ivanovič Pisarev (1840-68) schloß sich nicht der polemisch-negativen Beurteilung an, die der Roman im "Sovremennik" durch den Nachfolger Dobroljubovs, M.A. Antonovič, erfahren hatte (Antonovičs Besprechung trug den Titel "Asmodej našego vremeni"). Er faßte Bazarov ganz und gar nicht als eine Verleumdung der radikalen "raznočincy" auf. Bazarov und die anderen in Turgenevs Roman dargestellten Personen waren für ihn vielmehr der Wirklichkeit getreu wiedergegebene "Typen des gegenwärtigen Zeitpunkts"¹¹⁷⁾.

Pisarev konzentrierte seine Interpretation ganz auf die Hauptfigur, auf Bazarov, als einen real möglichen

"Repräsentanten unserer jungen Generation". In ihm seien "jene Eigenschaften gruppiert worden, die in den Massen in kleinsten Teilchen verstreut sind"¹¹⁸⁾. "Als Turgenev Bazarov schuf, wollte er ihn ganz und gar vernichten. Statt dessen gewährte er ihm den vollen Anteil der ihm gebührenden Achtung... (Turgenev) ist vor allem Künstler, ein unbewußt und instinktiv aufrichtiger Mensch: seine Gestalten leben ihr eigenes Leben"¹¹⁹⁾.

Pisarev betrachtete Bazarov als die Darstellung eines realen "Typus, der eben erst sich herauszubilden und zu zeigen beginnt und nur von der Zeit und den Ereignissen selbst zu Ende gezeichnet werden kann". Aus diesem Grund auch habe ihn Turgenev nicht in seiner alltäglichen Umgebung, am Ort seiner gewöhnlichen Tätigkeit zeigen können, sondern ihn statt dessen zum Besuch seiner Eltern aufs Land geschickt, wo er ihn dann durch einen Zufall sterben ließ. "Da es nicht möglich war, uns zu zeigen, wie Bazarov lebt und wirkt, zeigte uns Turgenev, wie er stirbt"¹²⁰⁾. Seine Interpretation der literarischen Figur Bazarov ließ Pisarev unmerklich in die Konstruktion eines aus dem Zusammenhang des Romans herausgelösten Typus übergehen, indem er Bazarovs im Roman dargestelltes Verhalten als "praktischen Realismus" rational motivierte: "Bazarov handelt also überall und in allem nur so, wie er will und wie es ihm als vorteilhaft erscheint"¹²¹⁾. In seinem Charakter gebe es keinen Zwiespalt zwischen "Tat und Gedanke, Willensakt und Verstandesakt". Er sei ein "proletarij-truŕenik"¹²²⁾. Wie Pisarev selbst sagte, bemühte er sich, "in groben Zügen die Persönlichkeit Bazarovs oder vielmehr jenen allgemeinen, sich herausbildenden Typus zu umreißen, dessen Repräsentant der Held des Turgenev'schen Romans ist"¹²³⁾.

Auch wo Pisarev auf die "historische Herkunft" Bazarovs einging, handelte es sich eher um die historische Herkunft des "wirklichen" als des literarischen Bazarov. Diese Genealogie Bazarovs war eine Fortsetzung der von Dobroljubov im Hinblick auf Oblomov rekonstruierten Genealogie des

"überflüssigen Menschen". Dieser Stammbaum führte von den "sich langweilenden Schmarotzern" Onegin und Pečorin über die "idealistischen Lehrer" Rudin und Bel'tov zu dem faulen Gutsbesitzer Oblomov, der die "überflüssigen Menschen" endgültig diskreditierte, und von diesem zu Bazarov. In den beiden Aufsätzen, in denen sich Pisarev mit Bazarov befaßte, schätzte er diesen verschieden ein. In dem Aufsatz "Bazarov" von 1862 sagte er von den Bazarovs: "In praktischer Hinsicht sind sie ebenso ohnmächtig wie die Rudins, aber sie sind sich ihrer Ohnmacht bewußt geworden und haben aufgehört, mit den Armen um sich zu schlagen". Sie dächten von sich: "Ich bin ein Fremder unter den bestehenden Verhältnissen, und ich habe mit ihnen nichts zu schaffen. Ich beschäftige mich mit einem Brothandwerk, denke, was ich will, und sage, was man sagen darf". Sie seien sich ihrer Distanz von der Masse der Bevölkerung bewußt und entfernten sich in ihrer ganzen Lebensweise kühn von derselben. In dem Aufsatz "Realisty" von 1864 revidierte Pisarev sein Bazarov-Porträt, indem er ihn nun als einen Volksaufklärer im Sinne des an der mechanisch-materialistischen Theorie der Naturwissenschaft orientierten Utilitarismus beschrieb. Den Zusammenhang Bazarovs mit den "überflüssigen Menschen" charakterisierend, sagte er: "Mit einem Wort, die Pečorins hatten den Willen ohne das Wissen, die Rudins das Wissen ohne den Willen; die Bazarovs haben sowohl das Wissen als auch den Willen, Gedanke und Tat verschmelzen zu einem einzigen festen Ganzen"¹²⁴).

Anmerkungen

- 1) Russ.: "Ėstetiĉeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti".
- 2) V.G. Baskakov: Mirovozzrenie Ĉernyševskogo. Moskva 1956, S. 663.
- 3) Vgl. N.G. Ĉernyševskij: Ėstetika i literaturnaja kritika. Izbrannye stat'i. Hrsg. v. B.I. Bursov. Moskva, Leningrad 1951, S. 57.
- 4) Vgl. ebenda S. 67 f. (Vorwort zur 3., von der Zensur nicht genehmigten Ausgabe der Dissertation von 1888). - Er vermied es in der Dissertation der Zensur wegen, die Namen Hegels und Feuerbachs zu nennen, und bezog sich stattdessen in seiner gegen Hegel und die idealistische Kunstphilosophie überhaupt gerichteten Polemik auf die "Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen" Friedrich Theodor Vischers, von dem er sagte: "Alle seine Abweichungen von den Grundideen der Ästhetik Hegels sind Verschlechterungen. Übrigens legen jene Stellen, die der Autor anführt, die Ideen Hegels ohne jede Veränderung dar" (ebenda S. 68).
- 5) Vgl. Georg Lukács: Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs. In: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954, S. 136; René Wellek: Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism (Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov, Pisarev). In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J. Simmons. Cambridge (Mass.) 1955, S. 388. - Schon vor Ĉernyševskij hatte in Deutschland H. Hettner (1821-82), der später bekannt gewordene Literaturhistoriker, den "anthropologischen Realismus" Feuerbachs auf die Ästhetik angewandt, und zwar in seiner gegen Hegel gerichteten Schrift "Gegen die spekulative Ästhetik" von 1845.
- 6) Ėstetika i literaturnaja kritika, S. 50.
- 7) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Neu hrsg. v. Hermann Glockner. Stuttgart 1927 ff., Bd. 12, S. 20. Vgl. M. Dmitriev: "O caractere poézii, ee idee i forme", Moskvitjanin 1 (1850): "Eine wahrhaft künstlerische Schöpfung steht immer höher als die Wirklichkeit und findet kein Vorbild, weder im Leben noch in der Natur" (zit. nach M.S. Kagan: Ėstetiĉeskoe uĉenie Ĉernyševskogo. Leningrad, Moskva 1958, S. 60 Anm. 2).
- 8) Ėstetika i literaturnaja kritika, S. 59. Statt vom "Natuschönen" spricht er vom "Schönen in der Wirklichkeit".
- 9) Ebenda S. 49.
- 10) Das Schöne ist das Leben. Ebenda S. 6. An ders. Stelle: "Das Allgemeinste von dem, was dem Menschen teuer ist, ist das Leben...".
- 11) Vgl. ebenda S. 59.

- 12) Ebenda S. 82.
- 13) Ebenda S. 6 f. Pisarev interpretiert Černyševskij sicherlich nicht richtig, wenn er sagt: "Bei jedem einzelnen Menschen bildet sich eine eigene Ästhetik, und folglich wird eine allgemeine Ästhetik, die die persönlichen Geschmäcke zu obligatorischer Einheit führt, unmöglich" (Sočinenija. Polnoe sobranie v šestí tomach. Hrsg. v. P. Pavlenkov. 3. Aufl. St.-Petersburg 1900-1907, Bd. 4, S. 499). Denn Černyševskij spricht ausdrücklich vom "objektiv Schönen" (Ěstetika i literaturnaja kritika, S. 51).
- 14) Ebenda S. 46. Černyševskij übersetzt "Gestalt" und "Bild" bei Hegel (bzw. Vischen) durch "obraz" (vgl. ebenda S. 4).
- 15) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 83.
- 16) Ebenda Bd. 12, S. 112.
- 17) Ebenda Bd. 12, S. 113.
- 18) Ebenda Bd. 12, S. 29.
- 19) Ebenda Bd. 12, S. 227.
- 20) Ěstetika i literaturnaja kritika, S. 44.
- 21) Ebenda S. 39.
- 22) Ebenda S. 51.
- 23) Ebenda S. 43.
- 24) Ebenda S. 36.
- 25) Ebenda S. 36 ff.
- 26) Ebenda S. 49.
- 27) Ebenda S. 62.
- 28) Ebenda S. 65.
- 29) Sočinenija, Bd. 4, S. 515 f. Černyševskij konnte natürlich nicht verhindern, daß die Probleme, die er aus der Literaturtheorie hinauswarf, durch die Hintertür wieder hereinschlüpfen. Wenn er die aristotelische "mimesis" ausdrücklich nicht als "podražanie", sondern als "vosproizvedenie" übersetzt (ebenda S. 43) und für sie die Kenntnis des "Iesens" voraussetzt (ebenda S. 44), fangen die literaturtheoretischen Fragen wieder an.
- 30) Vgl. Ěstetika i literaturnaja kritika, S. 262.
- 31) J.-T. Wellek: "Social and Aesthetic Values in Nineteenth-Century Literary Criticism", S. 367.
- 32) Ěstetika i literaturnaja kritika, S. 338.
- 33) Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov: Sobranie sočinenij v trech tomach. Hrsg. v. V.A. Putincev u.a. Moskva 1950-52, Bd. 3, S. 29.

- 34) Pisarev: Sočinenija, Bd. 1, S. 436. Vgl. auch den Brief V.N. Mažkova (der nach Belinskijs Übergang zum "Sovremennik" die kritische Abteilung in den "Otečestvennye zapiski" übernahm) an Furgenev vom November 1846: "Ich habe immer von einer Gelehrtenkarriere geträumt und habe bis jetzt noch nicht von diesem Traum abgelassen. Aber wie kann man erreichen, daß das Publikum wissenschaftliche Werke liest? Ich sah und sehe in der Kritik (gemeint ist: Literaturkritik, d. Verf.) das einzige Mittel, es in die Netze des Interesses an der Wissenschaft zu locken" (zit. nach Istorija ruskoj kritiki. Krsg. v. B.P. Gorodeckij. Moskva, Leningrad 1958, Bd. 1, S. 431 f.)
- 35) Dobroljubov: Sobranie sočinenij v trech tomach, Bd. 2, S. 169.
- 36) Ebenda Bd. 2, S. 215.
- 37) Ebenda Bd. 3, S. 29.
- 38) Ebenda Bd. 2, S. 168.
- 39) Vgl. ebenda Bd. 2, S. 108.
- 40) Ebenda Bd. 3, S. 28.
- 41) Ebenda Bd. 2, S. 108.
- 42) in dem Aufsatz "G. -bov i vopros ob iskusstve", Vremja 1 (1861).
- 43) Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 3, S. 469.
- 44) Ebenda.
- 45) Ebenda Bd. 2, S. 224.
- 46) Ebenda Bd. 3, S. 29.
- 47) Ebenda Bd. 2, S. 169. "Mirosozercanie" bestimmt Dobroljubov als das, "was sich in den Werken eines Autors ausspricht und sie von denen anderer Autoren unterscheidet".
- 48) Zit. nach Istorija ruskoj kritiki, Bd. 2, S. 210.
- 49) Zit. ebenda Bd. 2, S. 216.
- 50) Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 2, S. 169 f. Aus dem Zusammenhang geht nicht hervor, ob mit "obrazy" "Bilder" oder "dargestellte (Personen-) Gestalten" gemeint sind.
- 51) Um die "marxistische" Einstellung zum Problem der dichterischen "Weltanschauung" zu belegen, wird in der sovjetischen Literaturwissenschaft häufig ein Brief von Friedrich Engels (an Margaret Harkness vom Anfang April 1888) zitiert, in dem es heißt: "Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk. Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz den Ansichten des Autors in Erscheinung treten... Balzac war politisch Legitimist;

sein großes Werk ist ein ständiges Klagelied über den unvermeidlichen Verfall der guten Gesellschaft; alle seine Sympathien sind bei der Klasse, die zum Untergang verurteilt ist. Aber trotz all dem ist seine Satire niemals schärfer, seine Ironie niemals bitterer, als wenn er gerade die Männer und Frauen in Bewegung setzt, mit denen er zutiefst sympathisiert, - die Adligen. Und die einzigen Leute, von denen er immer mit unverhohlener Bewunderung spricht, sind seine schärfsten politischen Gegner, die republikanischen Helden von Cloître Saint Mary, die zu dieser Zeit (1830-36) wirklich die Vertreter der Volkmassen waren. Daß Balzac so gezwungen wurde, gegen seine eigenen Klassensympathien und politischen Vorurteile zu handeln, daß er die Notwendigkeit des Untergangs seiner geliebten Adligen sah und sie als Menschen schildert, die kein besseres Schicksal verdienen; und daß er die wirklichen Menschen der Zukunft dort sah, wo sie in der damaligen Zeit allein zu finden waren, - das betrachte ich als einen der größten Triumphe des Realismus und als einen der großartigsten Züge des alten Balzac" (zit. nach Karl Marx und Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hrsg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1950, S. 105 f.) P. Demetz (Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959, S. 232 ff.) hat bestritten, daß in den betreffenden Romanen Balzacs unverhohlene Bewunderung für die republikanischen Helden spürbar sei. Wie dem auch sei - für die sowjetischen Literaturwissenschaftler gilt dieser Fall als ein Beispiel dafür, wie die dichterische Weltanschauung (die bittere Ironie gegenüber den Adligen und die Bewunderung für die Republikaner) und die sonstigen Überzeugungen eines Autors (Balzacs Legitimusismus) zueinander in Widerspruch treten können.

- 52) Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 2, S. 164 f.
- 53) Ebenda Bd. 3, S. 174.
- 54) Ebenda Bd. 2, S. 109.
- 55) Ebenda Bd. 2, S. 112.
- 56) Ebenda Bd. 2, S. 174.
- 57) Estetika i literaturnaja kritika, S. 350.
- 58) Ebenda S. 347.
- 59) Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 3, S. 170 f. Vgl. Černyševskij: Ein Kunstvermiß "bei detaillierter Erforschung und Wiedergabe der Erscheinungen des Lebens von dem Bewußtsein der Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung der erforschten Erscheinungen mit der Norm der Vernunft und des sittlichen Gefühls durchdrungen" sein (Estetika i literaturnaja kritika, S. 183 Anm.).
- 60) Ebenda Bd. 3, S. 30.
- 61) Ebenda Bd. 3, S. 173.

- 62) Vgl. Istorija ruskoj kritiki, Bd. 2, S. 208.
- 63) Vgl. seinen Brief an Botkin vom Dezember 1847 (Poln. sobr. soč., Bd. 12, S. 445).
- 64) Zit. nach Istorija ruskoj kritiki, Bd. 2, S. 211. Diese Haltung spricht sich auch in dem bekannten Gedicht Nekrasovs "Poët i graždanin" von 1856 aus, in dem es heißt:
 "Poëtom možes'ty ne byt',
 No graždaninom byt' objazan".
 Für Pisarev war etwa die Frage interessant, "was Turgenjev und Pisemskij für unser gesellschaftliches Bewußtsein getan haben". Die Schriftsteller waren für ihn wichtig, wie er sagte, "insofern sie Erscheinungen des Lebens erläutern; deshalb sind für mich ihre Beziehungen zu den von ihnen dargestellten Typen interessanter als alles andere" (Sočinenija, Bd. 1, S. 457). Er beurteilte Gončarov nicht so günstig wie Dobroljubov, obwohl sie sich über den Sachverhalt einig waren. Pisarev war ungehalten darüber, daß Gončarov "einfach nicht seine Meinung, seine Ansicht von den Dingen ausdrücken will" (ebenda Bd. 1, S. 446).
- 65) Sočinenija, Bd. 4, S. 6.
- 66) Ebenda Bd. 4, S. 16.
- 67) Ebenda Bd. 4, S. 42.
- 68) Ebenda Bd. 4, S. 9.
- 69) Ein Ausdruck A.V. Družinins (vgl. N. Bel'čikov: P.V. Annenkov, A.V. Družinin i S.S. Dudyškin. In: Očerki po istorii ruskoj kritiki. Hreg. v. A. Lunačarskij u. V. Poljanskij. Moskva, Leningrad 1929-1931, Bd. 1, S. 285).
- 70) Sočinenija, Bd. 4, S. 515 f.
- 71) Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 3, S. 170: "čto i kak propagandiruet".
- 72) Ebenda Bd. 3, S. 169.
- 73) Ebenda Bd. 3, S. 172.
- 74) Ebenda Bd. 2, S. 171 und Bd. 3, S. 172.
- 75) Ebenda Bd. 2, S. 175.
- 76) Ebenda Bd. 2, S. 171.
- 77) Ebenda Bd. 2, S. 172.
- 78) Vgl. ebenda Bd. 2, S. 113.
- 79) Ebenda Bd. 2, S. 176; vgl. ebenda Bd. 3, S. 30.
- 80) Ebenda Bd. 1, S. 122.
- 81) Ebenda Bd. 3, S. 174.
- 82) Ebenda Bd. 2, S. 170.

- 83) Ebenda Bd. 2, S. 111.
- 84) Ebenda Bd. 3, S. 464; vgl. ebenda Bd. 3, S. 161: kein "Daguerreotyp".
- 85) Ebenda Bd. 2, S. 170.
- 86) Ebenda Bd. 2, S. 172.
- 87) An eine literarisch dargestellte Person legte Dobroljubov den Maßstab an: "vozmožno li i dejstvitel'no li takoe lico" (ebenda Bd. 2, S. 168).
- 88) Ebenda Bd. 3, S. 172: "logičeskaja pravda, to est' razumnaja verojatnost' i soobraznost' s suščestvujuščim chodom del".
- 89) Ebenda Bd. 1, S. 281.
- 90) Ebenda Bd. 1, S. 278 f.
- 91) Ebenda Bd. 3, S. 30.
- 92) Ebenda Bd. 2, S. 171.
- 93) P(avel) V(asil'evič) Annenkov: Vospominanija i kritičeskie očerki. Sobranie statej i zametok. St.-Peterburg 1877-1881, Bd. 2, S. 153.
- 94) Vgl. Istorija russkoj literatury. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1941-56, Bd. 8. 1, S. 7.
- 95) Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 3, S. 40.
- 96) Estetika i literaturnaja kritika, S. 409.
- 97) Belinskij: Poln. sobr. soč., Bd. 10, S. 342 f.
Über den positiven Helden vgl. R.M. Mathewson jr.: The Positive Hero in Russian Literature. New York 1958; J. Towster: The Hero and Society: The Literary Definitions (1855-65, 1934-39). In: Continuity and Change in Russia and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J. Simmons. Cambridge (Mass.) 1955, S. 237-54.
- 98) Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 2, S. 120.
- 99) Ebenda Bd. 2, S. 131.
- 100) Ebenda Bd. 2, S. 110.
- 101) Ebenda Bd. 2, S. 131.
- 102) Ebenda Bd. 2, S. 129.
- 103) Ebenda Bd. 2, S. 119.
- 104) Ebenda Bd. 2, S. 114.
- 105) Ebenda Bd. 2, S. 113.
- 106) Ebenda Bd. 2, S. 131.
- 107) Ebenda Bd. 2, S. 139.
- 108) Ebenda Bd. 2, S. 137 f.
- 109) Ebenda Bd. 2, S. 274.
- 110) Der Titel des Aufsatzes lautet: "Kogda že pridet nastojaščij den'?"

- 111) Ebenda Bd. 3, S. 40.
- 112) Ebenda Bd. 3, S. 67 f.
- 113) Ebenda Bd. 3, S. 169.
- 114) Ebenda Bd. 3, S. 215.
- 115) Ebenda Bd. 3, S. 198.
- 116) Ebenda Bd. 3, S. 203.
- 117) Pisarev: Sočinenija, Bd. 2, S. 379.
- 118) Ebenda Bd. 2, S. 381.
- 119) Ebenda Bd. 2, S. 425.
- 120) Ebenda Bd. 2, S. 422.
- 121) Ebenda Bd. 2, S. 384.
- 122) Ebenda Bd. 2, S. 386.
- 123) Ebenda Bd. 2, S. 388.
- 124) Ebenda Bd. 2, S. 390 ff. und Bd. 4, S. 42 ff.

IV. Anhang: Eine Kontroverse zwischen Dostoevskij und Gončarov über dynamische und statische Typisierung.

In den 70er Jahren des 19. Jh.s fand eine Diskussion zwischen Gončarov und Dostoevskij über die literarische Typisierung statt. Diese Diskussion ist insofern wert, daß sie in der Geschichte der Theorie vom Typischen erwähnt wird, als sie die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt der literarischen Typisierung gelenkt hat, nämlich auf deren - wie man sagen könnte - Statik oder Dynamik.

Was Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812-91) zu diesem Thema zu sagen hatte, war klar und einfach und sollte nicht den Eindruck erwecken, als bedeute es mehr, als es ausdrückt. Er betrachtete den "Realismus", wie es sich für einen Realisten gehört, als "eine der kapitalen Grundlagen der Kunst"¹⁾. "Die russische Belletristik", schrieb er, sich einbeziehend, "folgt seit der Zeit Gogol's in ihren Methoden, das Leben darzustellen, noch immer dem Weg der Verneinung, und es ist ungewiß, wann sie ihn verlassen, ob sie ihn überhaupt jemals verlassen wird und ob sie ihn verlassen muß"²⁾. Er war ein kritischer Realist und wollte den Menschen einen "nel'stivoje zerkalo," vors Gesicht halten³⁾. "Solange Klatsch, Mißbiggung und Hohlheit herrschen werden, nicht als Laster, sondern als Elemente des gesellschaftlichen Lebens", meinte er beispielsweise, so lange würde auch die "Galerie lebendiger Typen" aus Griboedovs "Gore ot uma" Interesse finden⁴⁾.

Aber er war ein Gegner der Tendenz ("napravlenie"). Im Sinne der Formel Belinskijs vom "myšlenie v obrazach" lehnte er es ab, wenn die "Idee" losgelöst vom "Bild" ("pomimo obraza") ausgesagt wird und das "Bild" verdeckt⁵⁾. Nicht umsonst habe ihm Belinskij in der Rezension seines Romans "Obyknovennaja istorija" vorgeworfen, daß er dort "auf dem Boden des bewußten Gedankens" stand⁶⁾. Eine solche im Bild nicht vollständig konkretisierte und das Bild verdeckende Idee nannte Gončarov Tendenz. Er kritisierte

sich selbst in dieser Hinsicht. An der von ihm geschaffenen literarischen Figur der Sof'ja Belovodova (aus "Obyknovennaja istorija", 1847) bemängelte er, aus ihr schaue "ganz und gar unkünstlerisch die Absicht heraus, zu zeigen, wie sich die Entwicklung der neuen Ideen im geschlossenen Kreis der höheren Gesellschaft widerspiegelte"⁷⁾; seinen Štol'c (aus "Oblomov", 1859) hielt er für "schwach und blaß - aus ihm schaut die Idee allzu nackt heraus"⁸⁾. Wenn er allerdings den Entstehungsvorgang seiner Werke im allgemeinen beschrieb, hätte man meinen können, jegliche Tendenz hätte von vornherein ausgeschlossen sein müssen: "Erst wenn ich meine Arbeit beendet hatte und von ihnen auf eine gewisse Entfernung und Zeitspanne zurückgetreten war, wurde mir der in ihnen verborgene Sinn, ihre Bedeutung, die Idee, völlig verständlich", sagte er darüber⁹⁾. Er verwahrte sich dagegen, wie es sich für einen Realisten wiederum gehörte, die Erscheinungen der Wirklichkeit bloß zu photographieren, statt sie durch künstlerische Phantasie typisch zu rekonstruieren¹⁰⁾.

Um zu charakterisieren, was für Gončarov typische Darstellung der Wirklichkeit bedeutete, könnte man - in Abwandlung der bekannten Engelschen Realismus-Definition - sagen: die Darstellung gewöhnlicher Charaktere unter gewöhnlichen Umständen. "Nicht so sehr was war, als vielmehr was zu sein pflegte", das Alltägliche, das häufig Vorkommende, das, was allen sattsam bekannt sei, müsse in der typischen Darstellung erscheinen¹¹⁾. Der Schriftsteller wähle eine in diesem Sinne charakteristische Erscheinung aus und rekonstruiere in seiner Phantasie das, was der Wahrscheinlichkeit nach dazu gehöre, um diese Erscheinung historisch repräsentativ zu machen: "In meinem Leben und um mich herum gab es keinerlei historische Ereignisse und Personen... meine Phantasie bemühte sich, von irgendeinem auffallenden Zug im Charakter dieser oder jener Persönlichkeit oder dieses oder jenes Ereignisses ausgehend, das Übrige zu erraten und zu Ende zu zeichnen"¹²⁾. Wie viele andere Realisten auch, bezeugte Gončarov, daß sich seine fiktiven Personen vor seinen geisti-

gen Augen wie von selbst entfaltet hätten: "die Personen geben keine Ruhe, drängen sich auf, posieren in Szenen, ich höre Bruchstücke ihrer Unterhaltungen - und oft schien es, Gott verzeih mir, als dächte ich dies nicht aus, sondern als ginge dies alles in der Luft um mich herum vor sich und ich müßte nur schauen und mich hinein-denken"¹³⁾.

Von der Norm des Typischen als des häufig Vorkommenden, die für jedes "wahre Kunstwerk" gelten soll¹⁴⁾, weicht Gončarov an einer Stelle ab, ohne dies näher zu begründen. "Hamlet ist kein Typus", schreibt er da, ohne dies als einen poetischen Mangel zu bewerten, aber auch ohne es theoretisch zu rechtfertigen. "Alle jene psychologischen Bewegungen, die in Hamlets Seele spielen, können sich nicht als gewöhnliche Äußerungen von Charakteren unter gewöhnlichen Lebensumständen(!) niederschlagen und eine alltägliche, sich vor jedermanns Augen wiederholende Erscheinung, einen Typus, bilden"¹⁵⁾. Die typischen Charaktere sind sowohl "allgemein-menschlich" als auch spezifisch-historisch bestimmt. "Wenn die Gestalten typisch sind, spiegeln sie unbedingt - gröber oder feiner - auch die Epoche wider, in der sie leben. Aus diesem Grunde sind sie erst typisch. D.h. in ihnen werden wie in einem Spiegel die Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens, der Sitten und der Lebensweise reflektiert"¹⁶⁾. Puškin habe zwei "ewige Muster" geschaffen: Ol'ga, einen "positiven Charakter" - "den passiven Ausdruck einer Epoche, einen Typus, der sich wie Wachs in die fertige, herrschende Form ergießt", und Tat'jana, einen "idealen Charakter" - "mit den Instinkten des Selbstbewußtseins, der Selbständigkeit und der Initiative"¹⁷⁾. "Die allgemein menschlichen Muster bleiben natürlich immer bestehen, obwohl sie sich in Typen verwandeln, die man von den zeitlichen Veränderungen nicht abstrahieren kann..."¹⁸⁾. Auf diese Weise könne man sogar von einem literaturgeschichtlichen "Stammbaum" der Typen

sprechen¹⁹⁾. Gončarov hat nun zwar gesagt, daß typische Charaktere "die kollektiven Merkmale ganzer Gesellschaftsschichten darstellen"²⁰⁾, aber er wollte deren Typik doch keineswegs auf die Repräsentation von Ständen oder Klassen einschränken. Um Spiegel ihrer Epoche zu sein, wie er das von ihnen verlangte, mußten sie darüber hinaus ein Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse sein (um einen Ausdruck von Marx zu gebrauchen).

Charakteristisch für Gončarovs Konzeption vom Typischen und für den Gegensatz zwischen ihm und Dostoevskij in dieser Frage ist jedoch etwas anderes. Gončarov faßte das Typische als etwas historisch Abgeschlossenes auf: "Den Gärungsprozeß selbst kann man nicht wiedergeben; in ihm nehmen die Personen fast jeden Tag neue Züge an und werden unfaßbar für die Feder"²¹⁾. "Ein wahres Kunstwerk kann das Leben nur darstellen, wenn es sich in irgendeiner Gestalt, in irgendeiner Physiognomie gesetzt hat (žizn', ustojavšajasja)... und dazu ist natürlich Zeit nötig. Rußland macht gerade eine große Epoche der Reformen durch... Die neuen Wege sind noch nicht eingefahren... Die alten Künstler zeichnen das alte Leben und die vorigen Menschen zu Ende. Neue Künstler gibt es noch nicht. Das neue Leben selbst hat sich noch nicht in einer bestimmten Physiognomie ausgeprägt, und die Menschen haben keine bestimmten Gesichter und Charaktere. Turgenev (in den "Zapiski ochotnika"), Pisemskij und Grigorovič haben die Sitten des russischen leibeigenen Bauern verewigt, Pisemskij hat darüberhinaus eine Menge von Typen des niederen Provinzbeamtentums in die Welt gesetzt. Ostrovskij hat das ganze Kaufmannsleben ausgeschöpft - und all das bis zu den Reformen... Erscheinen erst ein anderer, dem leibeigenen unähnlicher Bauer, andere Beamte und Kaufleute, nicht solche wie die früheren, sondern wie sie der Geist der Reformen bilden wird, dann wird es auch eine reiche Ernte für die zukünftigen Turgenevs, Pisemskijs und Ostrovskijs geben. Aber bis dahin sollte man uns Alten nicht anklagen, daß wir nur das alte Leben darstellen, wie man es mir öffentlich zum Vorwurf gemacht hat"²²⁾.

..

Einige Jahre zuvor hatte sich Dostoevskij darüber beschwert, daß man "einen gegebenen Typ in der Kunst erst dann zu bearbeiten anfängt, wenn er schon im Verschwinden begriffen ist"²³⁾. Gončarov erwiderte ihm daraufhin: "Sie sagen selbst, daß 'ein solcher Typ entsteht'. Verzeihen Sie mir, wenn ich hier einen Widerspruch bemerke. Wenn er entsteht, so ist das noch kein Typ. Sie wissen besser als ich, daß sich ein Typ aus ständigen Wiederholungen und aus Anhäufungen von Erscheinungen und Personen zusammenfügt - wo die Ähnlichkeiten dieser und jener häufiger und schließlich beständig werden, erstarren und dem Beobachter vertraut werden". "Ein Typ wird, meiner Meinung nach, erst dann ein Typ, wenn er sich viele Male wiederholt hat und viele Male bemerkt worden ist, den Augen sattsam bekannt und allen vertraut geworden ist"²⁴⁾.

Von der Seite Gončarovs aus erhalten wir jedoch nur eine einseitige Ansicht vom eigentlichen Streitpunkt. Das, was Dostoevskij der "ustojavšajasja žizn'" Gončarovs entgegensetzte, ist als das Typische, das erst entsteht, nur sehr unvollständig gekennzeichnet.

So wie unsere Aufmerksamkeit von einer bestimmten Gestalt eines Tapetenmusters gefesselt werden kann und die anderen, ebenso vorhandenen Gestalten gar nicht oder nur verschwommen als Hintergrund wahrnimmt, so starrte die russische Kritik seit Belinskij auf den typischen Charakter in der Literatur. Selbst lyrische Gedichte schienen den Schatten typischer Charaktere zu werfen²⁵⁾. Auch Dostoevskij meinte: "Alle Tiefe, aller Gehalt eines Kunstwerks beruht...in den Typen und Charakteren"²⁶⁾. Seine stets polemischen Äußerungen zu diesem Thema sind widersprüchlich, lassen jedoch eine gewisse stetige Tendenz erkennen.

In seinen Zeitschriften "Vremja" (1861-63) und "Èpocha" (1864-65) vertrat Fedor Michajlovič Dostoevskij (1821-81), zusammen mit N.N. Strachov und A.A. Grigor'ev, das Programm des "počvenničestvo". Er plädierte für die Versöhnung der

sozialen Klassen und der politischen Gruppierungen. Die oberen Gesellschaftsschichten und die "Scholle" (počva) sollten sich wieder einander nähern, indem die Gebildeten die Bildung in die Volksmassen tragen und sich die Ideale des Volkes ("narodnye idealy") aneignen. Auch in der Literaturkritik wollten er und seine Mitarbeiter eine versöhnende Stellung einnehmen, nämlich zwischen den (von Grigor'ev so genannten) "Theoretikern", d.h. den utilitaristischen Literaturkritikern im Lager der radikalen "raznočincy", und den Vertretern des Prinzips der "reinen Kunst".

In dem polemischen Artikel "G. -bov i vopros ob iskusstve" setzte sich Dostoevskij 1861 mit Dobroljubov und dessen literaturkritischem Utilitarismus, der letzten Endes der Literatur eine "vorgefaßte Tendenz" aufzwingen wolle, auseinander. Er gestand Dobroljubov zu, daß die Literatur nützlich und wirklichkeitsgetreu sein müsse. Was aber nützlich und wirklich ist, das könne der Literatur von der Kritik nicht vorgeschrieben werden, weil es unerkennbar sei. Dostoevskij erkannte also gar nicht den eigentlichen Mangel der "utilitaristischen" Kritik, nämlich, daß diese gar keine ästhetischen Urteile fällte. Er versuchte vielmehr von einem - wenn man so sagen kann - agnostischen Standpunkt aus gegen sie zu polemisieren. "Die Wirklichkeit muß so dargestellt werden, wie sie ist", sagen sie, wo es doch so eine Wirklichkeit gar nicht gibt und auf der Welt nie gegeben hat, weil das Wesen der Dinge dem Menschen unzugänglich ist, und er vielmehr die Natur so auffaßt, wie sie sich in seiner Idee widerspiegelt, wenn sie seine Sinne durchläuft". Und er folgerte daraus: "Deshalb sollte man der Idee etwas mehr ihren Lauf lassen und das Ideale nicht fürchten"²⁷⁾.

Auch Dostoevskij gebrauchte den unter Realisten üblichen antinaturalistischen Gemeinplatz von der Photographie. Er kritisierte Uspenskij, der, "indem er nicht einmal einen bestimmten Gesichtswinkel wählt, unmittelbar, wie es

gerade so kommt, seinen Photoapparat aufstellt" ²⁸⁾. Der wahre Gegenstand der Literatur seien jedoch "nicht die Zufälligkeiten des Lebens, sondern ihre allgemeine, scharfsichtig erratene und getreulich aus der ganzen Vielfalt gleichartiger Erscheinungen des Lebens herausgelöste Idee" ²⁹⁾. "Die Schriftsteller bemühen sich in ihren Romanen und Erzählungen meistens, Typen der Gesellschaft zu nehmen und sie sinnfällig (obrazno) und künstlerisch darzustellen - Typen, die in solcher Vollständigkeit äußerst selten in der Wirklichkeit vorkommen und trotzdem fast wirklicher als die Wirklichkeit selbst sind". Häufig seien sie "eine Übertreibung, aber keineswegs eine bloße Erfindung". Sie existierten tatsächlich, "aber gleichsam in einem etwas verdünnten Zustand". Es müsse allerdings "unwahrscheinlich" wirken, wollte man alle literarischen Personen zu Typen machen ³⁰⁾. Im Gegensatz zu Gončarov war für Dostoevskij das häufig Vorkommende keineswegs die einzige Grundlage des Typischen, wie wir sehen werden ³¹⁾.

Den Streitpunkt zwischen Dostoevskij und Gončarov in der Frage des Typischen verstehen wir nur, wenn wir im Gedächtnis behalten, daß Dostoevskij das Wesen der Dinge für unerkennbar hält und der Idee deshalb mehr freien Lauf lassen will. Dazu kommen für ihn noch weitere Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Diese bestehen erstens in einer historisch bedingten Unbestimmtheit, die nach Dostoevskijs Meinung charakteristisch für seine Zeit ist. "Niemals war die russische Familie zerrütteter, zersetzter, ungeordneter und formloser als jetzt. Wo findet man heutzutage solche 'Kindheiten und Jugenden', die in solch schlanker und deutlicher Beschreibung vergegenwärtigt werden könnten, wie zum Beispiel Graf Tolstoj uns seine Epoche und seine Familie vor Augen gestellt hat, oder wie in seinem 'Krieg und Frieden'? Alle diese Poeme sind jetzt nur noch historische Bilder aus ferner Vergangenheit. Oh, ich will keineswegs sagen, daß dies so herrliche Bilder waren, ich wünsche

durchaus nicht ihre Wiederholung in unserer Zeit, darum geht es gar nicht. Ich spreche nur von ihrem Charakter, von der Abgeschlossenheit, der Genauigkeit und Bestimmtheit ihres Charakters - Eigenschaften, dank derer allein eine so klare und deutliche Darstellung einer Epoche entstehen konnte wie in den beiden Poemen Graf Tolstojs. Jetzt gibt es das nicht - weder Bestimmtheit noch Klarheit. Die gegenwärtige russische Familie wird mehr und mehr eine zufällige Familie³²⁾. In seinem Roman "Podrostok" beklagt sich Dostoevskij im selben Sinne, daß seine Zeit keine "ausgeprägten Formen der Ehre und der Pflicht" mehr habe und aus diesem Grunde auch keinen "schönen Typus".

Darüber hinaus weist er hier jedoch auf die allgemeine Unbestimmtheit jeder Gegenwart, jeder "laufenden Wirklichkeit" (tekučaja dejstvitel'nost') hin. "Dazu sind diese Typen in jedem Falle noch eine laufende Angelegenheit und können deshalb nicht künstlerisch vollendet sein. Schwere Fehler, Übertreibungen und Versehen sind möglich. Jedenfalls müßte man zuviel erraten"³³⁾. Es versteht sich, daß Dostoevskij in diesem Zusammenhang ironisch den Standpunkt des konventionellen Erzählers einnimmt. Es ist in der Literatur so üblich, wenn neue Gebiete der Wirklichkeit für die Kunst erobert werden, deren Darstellung als "unkünstlerisch" anzukündigen. Dabei weiß der Schriftsteller natürlich, daß es sich nur um eine Abweichung von der künstlerischen Konvention und damit aber auch um eine für den ästhetischen Effekt unabdingbare "Differenzqualität" (B. Christiansen) handelt.

Solange Dostoevskij nur die Verspätung derjenigen Schriftsteller kritisiert, die das Zukünftige, das sich in der Gegenwart andeutet, nicht in Betracht ziehen, bewegt er sich durchaus noch auf eirgefahrenen Wegen. Das ist ja in der Diskussion um die "positiven Helden" immer wieder ausgesprochen worden. Er geht jedoch weiter und polemisiert dagegen, daß die "laufende Wirklichkeit" so dargestellt wird, als sei sie schon, wie die historische, abgeschlossen,

als sei das Folgende schon bekannt. Die diesem Fehler verfallen sind, nennt er "tipičniki" oder auch "avtory-specialisty"³⁴⁾. Sie spezialisieren sich auf bestimmte ständische Typen und stellen sie statisch dar. Im Falle Leskova geht Dostoevskij dabei ins Einzelne. Er verspottet ihn, seine Typen sprächen nur in "Essenzen", d.h. übertriebener Weise nur in Ausdrücken, die zwar tatsächlich für ihren Stand charakteristisch sein mögen, dabei aber doch nur sehr selten gebraucht werden³⁵⁾. Dagegen lobt er einen heute unbekanntem Stückeschreiber namens D.D. Kišenskij für seine "Typen aus dem Fabrikleben": "Hier ist alles vorübergehend, wankend und leider nicht einmal auf eine bessere Zukunft weisend"³⁶⁾.

Die Unerkennbarkeit des Wesens der Dinge, die daraus gefolgte Notwendigkeit freierer Idealisierung, die allgemeine Unbestimmtheit der "laufenden Wirklichkeit" und die besondere, historisch bedingte Unbestimmtheit der menschlichen Beziehungen und der Charaktere seiner Zeit - dies alles rechtfertigt in den Augen Dostoevskijs eine Poetik des phantastischen Realismus und verlangt die Überwindung der Gončarovschen Konzeption vom Typischen, die auf dem "Leben, das sich gesetzt hat", basiert. Dostoevskij gliedert gerade das in den Begriff des Typischen ein, was Belinskij in seinen letzten kritischen Äußerungen über Dostoevskijs "Dvojniki" und "Chozjajka" als unkünstlerisch verworfen hatte: das Phantastische, das Unwahrscheinliche, das Abnorme, die Ausnahme³⁷⁾. "Das, was die Mehrheit fast phantastisch und vereinzelt nennt, das ist für mich zuweilen gerade das Wesen des Wirklichen. Die Alltäglichkeit der Erscheinungen und der bürokratische Blick auf sie ist meiner Ansicht nach noch kein Realismus, ja sogar im Gegenteil. Ist etwa mein phantastischer 'Idiot' nicht Wirklichkeit, und die alltäglichere dazu? Gerade jetzt müßte es doch solche Charaktere in unseren von der Erde losgerissenen Gesellschaftsschichten geben - in Gesellschaftsschichten, die in der Wirklichkeit selbst phantastisch werden"³⁸⁾. "Was kann phantastischer und überraschender als die Wirklich-

keit sein? Was kann zuweilen sogar unwahrscheinlicher als die Wirklichkeit sein?"³⁹⁾.

1876 veröffentlichte Dostoevskij im "Dnevnik pisatelja" eine kurze Erzählung unter dem Titel: "Krotkaja. Fantastičeskij rasskaz". Sie besteht aus dem inneren Monolog eines Mannes, dessen Frau soeben Selbstmord begangen hat und der sich über die Ereignisse klarwerden will. Im Vorwort dazu beschreibt Dostoevskij, wie sich die Phantastik der "laufenden Wirklichkeit" literarisch ausdrückt: "Ich betitelte (die Erzählung) als 'phantastisch', während ich selbst sie für im höchsten Maße real halte... Es ist die Fiktion, daß ein Stenograph alles aufschreibt (wonach ich das Aufgeschriebene bearbeiten würde), was ich in dieser Erzählung phantastisch nenne"⁴⁰⁾. Dostoevskij wollte damit eine Form schaffen, die die unbestimmte, noch nicht objektivierte, gelebte, "laufende Wirklichkeit", und nicht "das Leben, das sich gesetzt hat", darstellt.

Anmerkungen

- 1) I(van) A(leksandrovič) Gončarov: Sobranie sočinienij v vos'mi tomach. Izg. v. A.P. Rybasov. Moskva 1952-55, Bd. 8, S. 105.
- 2) Ebenda Bd. 8, S. 143.
- 3) (Einen "unschmeichelhaften Spiegel"). Ebenda Bd. 8, S. 212.
- 4) Ebenda Bd. 8, S. 10 f.
- 5) Vgl. ebenda Bd. 8, S. 69.
- 6) Vgl. ebenda Bd. 8, S. 79.
- 7) Ebenda Bd. 8, S. 86.
- 8) Ebenda Bd. 8, S. 80.
- 9) Ebenda Bd. 8, S. 67.
- 10) Vgl. ebenda Bd. 8, S. 106 ff.
- 11) ("Ne stol'ko bylo, skol'ko byvalo"). Ebenda Bd. 8, S. 216. Vgl. Černyševskij: "Ein wissenschaftliches Werk erzählt, was wirklich war und ist, ein Werk der schönen Literatur hingegen erzählt, wie es auf der Welt immer oder gewöhnlich zu sein pflegt" (zit. nach L.I. Timofeev: Osnovy teorii literatury. 2., verb. u. erg. Aufl. Moskva 1963, S. 17).
- 12) Ebenda Bd. 8, S. 225.
- 13) Ebenda Bd. 8, S. 71.
- 14) Ebenda Bd. 8, S. 212.
- 15) Ebenda Bd. 8, S. 303.
- 16) Ebenda Bd. 8, S. 72.
- 17) Ebenda Bd. 8, S. 77.
- 18) Ebenda Bd. 8, S. 11.
- 19) Ebenda Bd. 8, S. 104 f.
- 20) Ebenda Bd. 8, S. 168.
- 21) Ebenda Bd. 8, S. 101.
- 22) Ebenda Bd. 8, S. 212 f.
- 23) F(edor) M(ichajlovič) Doctoevskij: Dnevnik pisatelja za 1873 god. Paris 1945, S. 299.
- 24) (Briefe vom 11. und 14. Februar 1874). Gončarov: Sobr. soč. v vos'mi tomach, Bd. 8, S. 457 und 459.
- 25) Vgl. Černyševskij's Besprechung der "Stichotvorenija N. Ogareva" im "Sovremennik" von 1856 (Estetika i literaturnaja kritika S. 408).
- 26) Zit. nach Istorija russkoj kritiki. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1958, Bd. 2, S. 275.
- 27) Dnevnik pisatelja za 1873 god, S. 281 f.

- 28) Zit. nach Russkie pisateli o literaturnom trude. Hrg. v. B. Mejlach. Leningrad 1954-56, Bd. 3, S. 141.
- 29) Dnevnik pisatelja za 1873 god, S. 290.
- 30) (Beginn des 4. Teils des "Idiot"). V.M. Dostoevskij: Sobranie sočinenij v desjati tomach. Hrg. v. L.P. Grossman u.a. Moskva 1956-58, Bd. 6, S. 521 ff. Vgl. dagegen Belinskij: "Bei einem wehren Talent ist jede Person ein Typus" (Polnoe sobranie sočinenij. AN SSSR. Moskva 1953-59, Bd. 1, S. 296).
- 31) Im handschriftlichen Nachwort zu seiner Puškin-Rede von 1881 finden sich Formulierungen, die einen gewissen Widerspruch zwischen Typisierung und Realismus auszusagen scheinen. Dort stellt Dostoevskij nämlich die "Typen" den "realen Menschen" gegenüber. Zu den Typen zählt er beispielsweise Sobakevič und Manilov, zu den realen Menschen Chlestakov, den Stadthauptmann und Cičikov ("wenn er sich auch nicht in seiner vollen Wahrheit aufklärt"). Diese Gegenüberstellung der Gogol'schen Figuren bezieht sich jedoch anscheinend nur auf verschiedene Techniken der Personendarstellung, nämlich auf die "flache" oder "runde" Charakterisierung, wie sie E.M. Forster in den "Aspects of the novel" (London 1928) definiert hat, nicht aber auf das allgemeine Verhältnis von literarischer Figur und Wirklichkeit. Das zeigt sich, wenn Dostoevskij fortführt: "Ein Typus schließt selten eine reale Person in sich ein, aber eine reale Person kann auch völlig als typisch erscheinen". Typik und Darstellung realer Menschen schließen sich demnach nicht aus (vgl. Wolfgang Kasack: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol. Wiesbaden 1957, S. 118).
- 32) Dnevnik pisatelja za 1877 god. Paris 1945, S. 238 f.
- 33) Zit. nach Russkie pisateli o literaturnom trude, Bd. 3, S. 149 ff.
- 34) Dnevnik pisatelja za 1873 god, S. 300 f.
- 35) Ebenda S. 298.
- 36) Ebenda S. 310.
- 37) Vgl. auch Dobroljubovs Aufsatz: "Zabitye ljudi" im "Sovremennik" von 1861. Darin kritisiert er Dostoevskij als einen Spezialisten für Anomalien (vgl. Dobroljubov: Sobr. soč. v trech tomach, Bd. 3, S. 476).
- 38) (Brief an N.N.Strachov vom 26. Februar 1869) F.M.Dostojewski: Briefe. Übers. v. Alexander Eliasberg. München 1914, S.146.
- 39) Zit. nach Russkie pisateli o literaturnom trude, Bd. 3, S. 151.
- 40) Dnevnik pisatelja za 1876 god. Paris 1945, S. 414 f.

C.

DIE SOWJETISCHE LITERATUR -
WISSENSCHAFT UND DIE
THEORIE VOM TYPISCHEN

I. Marxistische Soziologie und Axiologie der Literatur vor der Ära des Sozialistischen Realismus

1. "Vulgärsoziologie" und "marxistische Ästhetik"

Die sogenannte marxistische Ästhetik ist erst in der Ära des Sozialistischen Realismus entstanden. Diese Tatsache läßt sich auch an der Biographie dessen ablesen, der am meisten zu ihr beigetragen hat, an der Biographie von Georg Lukács. Lukács hatte schon vor der Oktoberrevolution literaturtheoretische Arbeiten veröffentlicht (wichtig ist vor allem seine 1916 in der "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" erschienene "Theorie des Romans"). Er wurde Marxist und trat im Winter 1918 der ungarischen KP bei. Aber erst in den 30er Jahren - von 1933-45 arbeitete er am Marx-Engels-Lenin-Institut in Moskau - wandten sich seine Marxismus-Studien ästhetischen und literaturtheoretischen Themen zu. Erst in jenen Jahren begann man zu sammeln, was Marx und Engels über das Ästhetische, die Kunst im allgemeinen und die Literatur im besonderen gesagt hatten, stellte es in den Zusammenhang ihrer sonstigen Ansichten und versuchte, daraus eine "marxistische Ästhetik" zu konstruieren.

Was Marx und Engels gelehrt haben, wäre - wie Michail Lifšič, einer der Begründer der "marxistischen Ästhetik", gesagt hat - auch dann für die "Philosophie der Kunst" bedeutsam, "wenn wir nichts von den ästhetischen Ansichten der Begründer des Marxismus wüßten"¹⁾. Bis in die 30er Jahre waren manche Quellen für die "ästhetischen Ansichten" von Marx und Engels noch gar nicht bekannt. Aber auch den schon bekannten maß man keine allzu große Bedeutung bei. Handelt es sich doch durchweg um gelegentliche, am Rande gemachte Bemerkungen (verstreut in Briefen und Werken oder uns von Zeitgenossen in Memoiren überliefert). Außerdem haben diese sporadisch geäußerten "ästhetischen Ansichten" keineswegs immer schon einen theoretischen Sinn, häufig dokumentieren sie nichts weiter als den persönlichen Geschmack von Marx und Engels.

Was die Implikationen dessen anbelangt, was Marx und Engels - von ihren "ästhetischen Ansichten" einmal abgesehen - gelehrt haben, so dienten diese bis zur Ära des Sozialistischen Realismus nicht als Ausgangspunkt zu einer (marxistischen) "Philosophie der Kunst". Man konzentrierte sich vielmehr im großen und ganzen darauf, den historischen Materialismus (vor allem die Theorie von Basis und Überbau) auf die Geschichte der Kunst im allgemeinen und der Literatur im besonderen anzuwenden. Seit den 30er Jahren stehen diese Versuche in dem Ruf, "vulgärsoziologisch" gewesen zu sein. Das Schimpfwort "Vulgärsoziologie", mit dem beispielsweise die in den 20er Jahren einflußreichen sowjetischen Literatursoziologen V.F. Pereverzev und V.M. Priče bedacht werden, ist zu einem nicht geringen Teil Ausdruck eines - sich in neuerer Zeit allmählich verflüchtigenden - marxistischen Vorurteils gegen methodisch spezialisierte und formal-logisch systematisierte Wissenschaftlichkeit. "In der gesamten Literatur der Zweiten Internationale fehlt" - laut Mišić - "auch der geringste Versuch, die ästhetischen Ansichten von Marx und Engels in ihrer Eigenart und in ihrer notwendigen Verbindung mit der ökonomischen Lehre der Klassiker des Marxismus, ihrer Philosophie und Geschichtsauffassung darzulegen... In der Literatur der Zweiten Internationale nahm die Lehre von Marx und Engels den ihr fremden Charakter einer abstrakten sozialökonomischen Doktrin an, die gesellschaftliche Erscheinungen, darunter auch die Kunst, gut zu deuten vermag, sobald sie in einer objektiven Reihenfolge von Ursache und Wirkung schon da sind. Von diesem Standpunkt aus löste sich die marxistische Ästhetik oder die 'Soziologie der Kunst' auf in eine Anzahl von Beispielen, welche die Hauptthese des historischen Materialismus veranschaulichten - die Abhängigkeit des Überbaus von der Basis... Der soziologische Objektivismus erklärt nur die Tatsachen der Vergangenheit, stellt das geistige Leben als ein unvermeidliches Ergebnis gewisser Bedingungen dar. Der ganze übrige logische Bereich bleibt frei"²⁾.

Die Tatsache, daß es lange Zeit hindurch nur eine marxistische Literatursoziologie gab und erst in der Ära des Sozialistischen Realismus der "übrige logische Bereich" des über die Literatur Meinbaren (und dazu gehört vor allem die literaturästhetische Axiologie) von den Marxisten betreten wurde, ist bemerkenswert. Denn wie soll eine Literatursoziologie zu etwas führen, für die die ästhetisch-axiologischen Voraussetzungen der Literaturwissenschaft ungeklärt sind?

Die beiden bedeutendsten Marxisten, die sich in der Zeit vor der Oktoberrevolution wissenschaftlich mit dem Ästhetischen, der Kunst im allgemeinen und der Literatur im besonderen befaßt haben, waren Mehring und Plechanov. Noch im Jahre 1929 schrieb der maßgebende sowjetische Historiker der Periode vor der Vollendung der Despotie Stalins, M.N. Pokrovskij: "Eine Theorie des historischen Prozesses besitzen wir schon lange; die marxistische Theorie vom Kunstschaffen muß aber noch aufgestellt werden. Im Gegensatz zur allgemeinen Geschichte oder zur politischen Ökonomie, in der uns unsere großen Lehrer eine Reihe von klassischen Beispielen hinterlassen haben, besitzen wir zur Geschichte der Kunstliteratur nichts außer ein paar Arbeiten von Plechanov und Mehring"³⁾. Die Auffassungen Franz Mehrings (1846-1919) davon, was "marxistisch" ist, waren erheblich anders als die des später entwickelten, sowjetischen dialektischen und historischen Materialismus⁴⁾. Mehring betrachtete Kant als den "Begründer der wissenschaftlichen Ästhetik"⁵⁾: "Hatte die bisherige Ästhetik die Kunst auf die platte Nachahmung der Natur verwiesen oder sie mit der Moral verquickt oder sie als eine verhüllende Form der Philosophie betrachtet, so wies sie Kant als ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit nach, in einem tief durchdachten und eben deshalb auch künstlich konstruierten, aber an freien und weiten Ausblicken reichen System"⁶⁾. Soweit sich Mehring überhaupt zu Fragen der ästhetischen Axiologie äußerte, war er Forma-

list im Sinne der Kantschen Ästhetik. "Kants Satz, daß der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung nicht der Stoff, sondern die Form sei, erscheint bei Schiller in der prägnanten Fassung: 'Darin besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt' ". Allerdings: "In seiner absolut abstrakten Fassung unanfechtbar, ist dieser Satz in der historischen Entwicklung des Kunstgeschmacks immer nur zu bedingter Geltung gekommen"⁷⁾. Dies traf seiner Ansicht nach besonders für die Zeiten scharfer Klassenkämpfe zu: "In allen revolutionären Zeiten, in allen um ihre Befreiung kämpfenden Klassen wird der Geschmack immer reichlich durch Logik und Moral getrübt sein, was ins Philosophische übersetzt nur heißt, daß, wo Erkenntnis- und Begehrensvermögen stark angespannt sind, die ästhetische Urteilskraft immer ins Gedränge kommen wird"⁸⁾.

Georgij V. Plechanov (1856-1918), der erste bedeutende russische Marxist, befaßte sich in erster Linie mit der empirisch-anthropologischen Frage, wie die Kunst entstanden ist, und mit der Rekonstruktion des (von ihm so genannten) "soziologischen Äquivalents (sociologičeskij ekvivalent)" kunstgeschichtlicher Tatbestände. Er versuchte, das ästhetische Interesse biologisch und soziologisch zu erklären. Für ihn war das Biologische die potentialitas, das Ökonomische die realitas des Menschen; Marx pries er als den Darwin der Geschichtswissenschaft. Dementsprechend bestimmte er das ästhetische Interesse: "Zwar erscheint dem gesellschaftlichen Menschen nicht jeder nützliche Gegenstand als schön, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm nur das als schön erscheinen kann, was ihm nützlich ist, d.h. was Bedeutung hat in seinem Kampf ums Dasein mit der Natur und mit dem anderen gesellschaftlichen Menschen". Das ästhetische Interesse unterscheidet sich erstens von der Nützlichkeitservägung dadurch, daß es instinktiv, und nicht berechnend sei. Zweitens sei das ästhetische Interesse kein individuelles Interesse an

Nützlichen. "Aber gerade weil wir nicht die einzelne Person, sondern die Gesellschaft (den Stamm, das Volk, die Klasse) im Auge haben, bleibt bei uns auch Platz für die Kantsche Ansicht von dieser Frage: das Geschmacksurteil setzt bei dem Individuum, das es ausspricht, zweifellos die Abwesenheit jeglicher Nützlichkeitservägung voraus"⁹⁾. Das ästhetische Interesse wäre demnach ein instinktives Interesse an dem, was der gesellschaftlichen Gruppe des Interessierten nützlich ist.

Was seine literaturästhetische Axiologie anbelangt, so stand Plechanov zweifellos in der Tradition der utilitaristischen Literaturkritik der radikalen "raznočincy". Seine Literaturkritik bestand im wesentlichen in einer soziologischen, auf der Theorie von Basis und Überbau beruhenden Ideologiekritik. Das letztlich entscheidende Kriterium für den Wert eines sprachlichen Kunstwerks war demnach gar kein ästhetisches. Als Aufgabe der marxistischen Literaturkritik sah es Plechanov an, das "soziologische Äquivalent" des sprachlichen Kunstwerks zu rekonstruieren: "die Idee eines gegebenen Kunstwerks aus der Sprache der Kunst in die Sprache der Soziologie zu übersetzen, das zu finden, was man das soziologische Äquivalent einer gegebenen literarischen Erscheinung nennen könnte"¹⁰⁾. Voraussetzung war also auch hier die Formulierung der "Idee" des Kunstwerks durch den Kritiker. In der weiteren Analyse stand dann die Idee für das Kunstwerk. Die Methode Plechanovs war deshalb in Wahrheit gar nicht literatursoziologisch. Sie setzte "Ideen", die aus ihrem ästhetischen Zusammenhang herausgerissen waren, zur sozialökonomischen Basis in Beziehung. Die eigentliche Aufgabe der Literatursoziologie wäre es jedoch, die Literatur als eine soziale Institution zu erforschen, deren Sinn in erster Linie zweifellos gerade ästhetisch ist.

Wie die "philosophische Kritik" des Hegelianers Belinskij nach einem philosophischen Äquivalent trachtete, so die Literaturkritik Plechanovs nach einem soziologischen. Der

spezifisch literarische Wert war für sie ein bloß formaler: "Je mehr die Ausführung dem Plan (zamyсел) entspricht oder - um einen allgemeineren Ausdruck zu gebrauchen - je mehr die Form des Kunstwerks seiner Idee entspricht, umso zielungener ist es". Diesem formalen Kriterium war ein allgemeines (erkenntnistheoretisches) Kriterium übergeordnet: die dargestellte Idee durfte keine falsche Idee ("ložnaja ideja") sein. "Sie im Kunstwerk darstellen, bedeutet die Wirklichkeit verzerren. Wenn aber ein Kunstwerk die Wirklichkeit verzerrt, ist es mißlungen"¹¹⁾.

Die Auseinandersetzungen der marxistischen Literaturkritiker mit den russischen Formalisten in der noch nicht gleichgeschalteten sowjetischen Publizistik der 20er Jahre hatte unleugbar sowohl für die marxistische als auch für die formalistische Literaturtheorie Folgen. Die Formalisten verstanden sich als "spezifikatory" (B. Ejschenbaum)¹²⁾, weil sie als den eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft die "literaturnost'" (R. Jakobson)¹³⁾ ansahen, das Literarische an der Literatur. Der Zusammenstoß mit den Spezifikatoren mußte die Aufmerksamkeit auf die verwundbarste Stelle der damaligen marxistischen Literatursoziologie lenken: auf die mangelnde Spezifizierung der Literatur als einer besonderen Form des ideologischen Überbaus einerseits und deren relativer Eigengesetzlichkeit gegenüber der sozialökonomischen Basis andererseits.

Einige Marxisten - wie beispielsweise auch Trockij und Bucharin - waren bereit, die formale Methode in bestimmten Grenzen als literaturwissenschaftliche Methode anzuerkennen¹⁴⁾. Man gab zu, daß es keinen Sinn hat, sich über soziologische Implikationen literaturgeschichtlicher Tatbestände auszulassen, solange die literaturgeschichtlichen Tatbestände selbst noch nicht exakt beschrieben sind¹⁵⁾. Und auch wo man die formale Methode in Bausch und Bogen ablehnte, mußte man sich doch eingestehen, daß der marxistischen Literatursoziologie die Voraussetzung fehlte, nämlich eine systematische literaturtheoretische Axiologie¹⁶⁾.

Sowohl der von Lukács gewählte Weg zu einer marxistischen Literaturästhetik, nämlich auf kunstphilosophischem Gebiet die allgemeine philosophische Bewegung Marx' von Hegel zum historischen Materialismus nachzuvollziehen, als auch der von der sowjetischen Literaturwissenschaft beschrittene Weg, der in einer marxistischen Korrektur und Ergänzung der - ebenfalls von Hegel ausgehenden - Entwicklung von der "philosophischen Kritik" Belinskijs über Černyševskij zur "realen Kritik" Dobroljubovs besteht, haben ihre Berechtigung. Marx geriet fast zur gleichen Zeit wie Belinskij unter den Einfluß der Hegelschen Philosophie. Dabei erwies sich bei dem Studenten Marx wie bei Belinskij, welche - auch anderwärts zu beobachtende - Bedeutung der Hegelsche objektive Idealismus für die Konzeption des literarischen Realismus hatte. Aber die russische Entwicklung führte nicht zu einer für Marxisten ohne Korrekturen akzeptablen "Aufhebung" der Hegelschen Kunstphilosophie. Und Marx fand nach seiner Überwindung Hegels keine Zeit mehr, seine Ansichten zur Literatur systematisch zu formulieren. In dem bekannten Brief an seinen Vater vom 10. November 1837 distanzierte sich Marx von seinen dichterischen Versuchen, indem er sie als "rein idealistisch" verwarf: "der völlige Gegensatz von dem, was da ist, und dem, was sein soll, rhetorische Reflektionen statt poetischer Gedanken"¹⁷⁾. Denn inzwischen war er im Sommer desselben Jahres Hegelianer geworden: "Von dem Idealismus, den ich beiläufig gesagt, mit Kantischen und Fichteschem verglichen und genährt, geriet ich dazu, im Wirklichen selbst die Idee zu suchen. Hatten die Götter früher über der Erde gewohnt, so waren sie jetzt das Zentrum derselben geworden". Er hatte einen Dialog ("Kleanthes, oder vom Ausgangspunkt und notwendigen Fortgang der Philosophie") verfaßt: "Hier vereinigte sich einigermaßen Kunst und Wissen, die ganz auseinandergegangen waren... Mein letzter Satz war der Anfang des Hegelschen Systems..."¹⁸⁾. Später kritisierte Marx an Hegel, bei ihm erscheine als die wahre Existenz der Kunst die Kunstphilo-

sophie: "Mein wahres religiöses Dasein ist mein religionsphilosophisches Dasein, mein wahres politisches Dasein ist mein rechtsphilosophisches Dasein, mein wahres natürliches Dasein ist mein naturphilosophisches Dasein, mein wahres künstlerisches Dasein ist mein kunstphilosophisches Dasein, mein wahres menschliches Dasein ist mein philosophisches Dasein. Ebenso ist die wahre Existenz von Religion, Staat, Natur, Kunst: die Religions-, Staats-, Natur-, Kunstphilosophie" ¹⁹⁾.

2. "Die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen"

Vier Briefe sind die am häufigsten zitierten Quellen für die Ansichten, die Marx und Engels von der Literatur hatten. In diesen Briefen reagierten Marx und Engels freundschaftlich, oder zumindest höflich, auf Hervorbringungen schriftstellernder politischer Freunde. In den Briefen vom 19. April und 18. Mai 1859 taten Marx und Engels Lassalle den Gefallen, über dessen Tragödie "Franz von Sickingen", die er ihnen zugesandt hatte, ein Urteil abzugeben. Am 26. November 1885 schrieb Engels an Minna Kautsky, eine sozialdemokratische Schriftstellerin, einen sehr freundlichen Brief zu deren im selben Jahr erschienenen Roman "Die Alten und die Neuen". Von Anfang April 1888 gibt es den Rohentwurf eines Briefes von Engels an Margaret Harkness, eine englische sozialistische Schriftstellerin, die Engels ihren 1887 erschienenen Roman "City Girl" geschickt hatte. In den beiden letztgenannten Briefen äußerte sich Engels über "Realismus" und "Tendenzpoesie". Er lobte die von Minna Kautsky literarisch dargestellten Personen mit den Worten: "jeder ist ein Typus, aber auch zugleich ein bestimmter Einzelmensch, ein 'Dieser', wie der alte Hegel sich ausdrückt, und so muß es sein". Er bemängelte nur eine gewisse "Idealisierung": "Woher dieser Mangel entstanden, fühlt man aber aus dem Roman selbst heraus. Es war Ihnen offenbar Bedürfnis, in diesem Buch öffentlich Partei

zu ergreifen, Zeugnis abzulegen vor aller Welt von Ihrer Überzeugung. Das ist nun geschehen, das haben Sie hinter sich und brauchen es in dieser Form nicht zu wiederholen. Ich bin keineswegs Gegner der Tendenzpoesie als solcher. Der Vater der Tragödie, Äschylus, und der Vater der Komödie, Aristophanes, waren beide starke Tendenzpoeten, nicht minder Dante und Cervantes, und es ist das Beste an Schillers 'Kabale und Liebe', daß sie das erste deutsche politische Tendenzdrama ist. Die modernen Russen und Norweger, die ausgezeichnete Romane liefern, sind alle Tendenzdichter. Aber ich meine, die Tendenz muß aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen, ohne daß ausdrücklich darauf hingewiesen wird, und der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schilderte, dem Leser in die Hand zu geben. Dazu kommt, daß sich unter unsern Verhältnissen der Roman vorwiegend an Leser aus bürgerlichen, also nicht zu uns direkt gehörenden Kreisen wendet, und da erfüllt auch der sozialistische Tendenzroman, nach meiner Ansicht, vollständig seinen Beruf, wenn er durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert, den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht, auch ohne selbst direkt eine Lösung zu bieten, ja, unter Umständen, ohne selbst Partei ostensibel zu ergreifen"²⁰⁾.

In dem Brief an Margaret Harkness gab Engels seine bekannte Realismus-Definition. Diese am Rande gemachte Bemerkung ist eine der Säulen, auf denen die sowjetische Literaturwissenschaft ihre Poetik errichtet hat. Engels schrieb: "Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen. Nun sind Ihre Charaktere typisch genug, soweit sie geschildert werden; aber die Umstände, die sie umgeben und sie handeln lassen, sind es vielleicht nicht in gleichem Maße". Engels fand, daß die Arbeiterklasse in dem Roman als

eine passive Masse dargestellt wurde, obwohl sie dies zu jener Zeit in Wirklichkeit schon nicht mehr war. "Ich bin weit davon entfernt, darin einen Fehler zu sehen, daß Sie nicht einen waschechten sozialistischen Roman geschrieben haben, einen Tendenzroman, wie wir Deutschen es nennen, um die sozialen und politischen Anschauungen des Autors zu verherrlichen. Das habe ich keineswegs gemeint. Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk. Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz den Ansichten des Autors in Erscheinung treten"²¹⁾.

Engels' Bemerkungen über seine Konzeption von der getreuen Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen und von der Tendenz, die aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen muß, hinterließen in den 80er Jahren des 19. Jh.s sicherlich nicht den Eindruck von etwas Außergewöhnlichem. Bemerkenswert daran war nur der geschichtsphilosophische Gehalt, den die von Engels gemeinte Typik der dargestellten Charaktere und Umstände und die - der dargestellten Wirklichkeit immanente - Tendenz haben sollten. Ob die dargestellten Charaktere und Umstände typisch und ob die ausgedrückte Tendenz der Wirklichkeit immanent waren, das entschied sich daran, ob sie - um einen Ausdruck von Marx zu gebrauchen - als "historisch berechtigt"²²⁾ gelten konnten.

Wenn Engels von "typischen Charakteren unter typischen Umständen" sprach, meinte er etwas anderes als Schopenhauer, als dieser von "bedeutenden Charakteren in bedeutenden Situationen" gesprochen hatte²³⁾. Denn die Typik (Bedeutbarkeit) der dargestellten Charaktere und Umstände (Situationen) war für Schopenhauer nicht - wie für Engels - auf die Weltgeschichte, sondern auf die Idee der Menschheit bezogen gewesen. "Wenn nun gleich der Dichter, wie jeder Künstler, uns immer nur das Einzelne, Individuelle, vorführt, so ist, was er erkannte und uns dadurch erkennen lassen will, doch die (Platonische) Idee, die ganze Gattung: daher wird in seinen Bildern gleichsam der Typus

der menschlichen Charaktere und Situationen ausgeprägt sein. Der erzählende, auch der dramatische Dichter nimmt aus dem Leben das ganz Einzelne heraus und schildert es genau in seiner Individualität, offenbart aber hiedurch das ganze menschliche Daseyn; indem er zwar scheinbar es mit dem Einzelnen, in Wahrheit aber mit Dem, was überall und zu allen Zeiten ist, zu thun hat"²⁴⁾. Diese Theorie Schopenhauers stand ausdrücklich im Gegensatz zu der "überall so geistverderblichen und verdummenden Hegelschen Afterphilosophie" mit ihrem auf "mythologischen Grundansichten" beruhenden Bestreben, "die Weltgeschichte als ein planmäßiges Ganzes zu erfassen"²⁵⁾. Die auf die Weltgeschichte bezogene Typik, die Engels meinte, war dagegen keineswegs figurativ im Sinne einer Inkarnation der überzeitlichen Idee der Menschheit, sondern präfigurativ in einem realprophetischen Sinne. Die Konzeption dieser Typik beruhte auf einer der typologischen Bibelexegese ähnlichen heilsgeschichtlichen Interpretation geschichtlicher Personen und Ereignisse. Typisch ist demnach das im Hinblick auf "die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte" Präfigurative. Als Erläuterung dazu können die beiden Briefe dienen, in denen sich Marx und Engels zu Lassalles Tragödie "Franz von Sickingen" geäußert haben.

Lassalle hatte dem Brief, mit dem er seine Tragödie an Marx sandte, eine Abhandlung über die ihr zugrundegelegte tragische Idee beigelegt. Das Urteil, das Marx und Engels schließlich abgaben, stellte ihn nicht zufrieden. Er fühlte sich mißverstanden und holte zu einer weitschweifigen Rechtfertigung aus. Auf diesen zweiten Brief von Lassalle wiederum zu antworten, hatten Marx und Engels jedoch keine Geduld mehr.

Die "tragische Idee", die Lassalle seinem Stück über den Ritterkrieg von 1522-23 zugrundegelegt hatte, war - wie er sich in hegelianischer Terminologie ausdrückte - "der tiefe dialektische Widerspruch, welcher der Natur alles

Handelns, zumal des revolutionären, innewohnt"²⁶⁾, nämlich der "dialektische Widerspruch zwischen dem unendlichen Zweck der Idee und der endlichen Klugheit der Vermittlung"²⁷⁾. Er meinte, "daß jene tragische Kollision eine formale, eine ... nicht einer bestimmten Revolution spezifisch-eigentümliche, sondern eine bei allen oder fast allen gewesenen und zukünftigen Revolutionen stets wiederkehrende (das eine Mal überwunden, das andere Mal nicht) Kollision, daß sie mit einem Wort die tragische Kollision der revolutionären Situation selbst ist"²⁸⁾. Sickingens tragische Schuld, nicht "Schuld des partikulären zufälligen Charakters"²⁹⁾, war danach, wie die Schuld der Revolutionäre von 1848, seine "diplomatisch-realistische Richtung, die Unterlassung des offenen Appells an die revolutionären Kräfte"³⁰⁾. "Ich halte es für keinen geringen Vorteil der kulturhistorischen Tragödie..., daß auf diese Weise das gegenwärtige Bewußtsein des Zuschauers, und zwar nicht nur als allgemein menschliches Bewußtsein überhaupt, sondern eben durch seinen es durchzuckenden Inhalt wieder zu dem Chor gleichsam geworden ist an welchen unmittelbar die tragische Handlung und das Leiden der Helden sich wendet. Das Bewußtsein der gegenwärtigen Welt bringt einerseits die Versöhnung in die Tragödie, indem eben in der heutigen Wiederaufnahme des Kampfes der höchste Triumph des Helden und seiner Zwecke liegt, und andererseits schöpft jenes Bewußtsein für sich selbst in dem schmerzlichen Ringen des die Gegenwart durchzuckenden Kampfes Frost und Gewißheit aus der Tragödie, indem grade auch in dieser Wiederaufnahme des Kampfes nach drei Jahrhunderten und der hierdurch bewiesenen Ewigkeit dieser Zwecke der höchste Beweis für ihre siegende Notwendigkeit liegt"³¹⁾.

Marx und Engels hielten das Dargestellte für zu wenig typisch im Hinblick auf die weltgeschichtlich "siegende Notwendigkeit". Lassalle hatte nicht einmal so unrecht, als er ihnen bitterlich vorwarf, sie hätten im Grunde an seiner Tragödie bemängelt, "nicht daß dies oder jenes in ihr schlecht oder

fehlerhaft, sondern daß es überhaupt nicht eine andere Tragödie sei. Eure Einwürfe reduzieren sich in letzter Analyse darauf, daß ich überhaupt einen 'Franz von Sickingen' und nicht einen 'Thomas Münzer' oder eine andere Bauernkriegstragödie geschrieben habe"³²⁾.

So schrieb Marx: "Die beabsichtigte Kollision ist nicht nur tragisch, sondern ist die tragische Kollision, voran die revolutionäre Partei von 1848-49 mit Recht untergegangen ist. Ich kann also nur meine höchste Zustimmung dazu aussprechen, sie zum Drehpunkt einer modernen Tragödie zu machen. Aber ich frage mich dann, ob das behandelte Thema passend zur Darstellung dieser Kollision war?...Sickingen (und mit ihm Hutten, mehr oder minder) ging nicht unter an seiner Pfiffigkeit. Er ging unter, weil er als Ritter und als Repräsentant einer untergehenden Klasse gegen das Bestehende sich auflehnte oder vielmehr gegen die neue Form des Bestehenden. Streift man von Sickingen ab, was dem Individuum in seiner besondern Bildung, Naturanlage usw. angehört, so bleibt übrig - Götz von Berlichingen. In diesem letztern miserablen Kerl ist der tragische Gegensatz des Rittertums gegen Kaiser und Fürsten in seiner adäquaten Form vorhanden, und darum hat Goethe mit Recht ihn zum Helden gemacht. Soweit Sickingen... gegen die Fürsten kämpft (gegen den Kaiser entsteht die Wendung ja nur, weil er aus einem Kaiser der Ritter in einen Kaiser der Fürsten sich umwandelt), ist er in der Tat nur ein Don Quichotte, wenn auch ein historisch berechtigter... Wolltest Du also die Kollision nicht einfach auf die in Götz von Berlichingen dargestellte reduzieren - und das war nicht Dein Plan -, so mußten Sickingen und Hutten untergehn, weil sie in ihrer Einbildung Revolutionäre waren (letzteres kann von Götz nicht gesagt werden) und ganz wie der gebildete polnische Adel von 1830 sich einerseits zu Organen der modernen Ideen machten, andererseits in der Tat aber ein reaktionäres Klasseninteresse vertraten. Die adligen Repräsentanten der Revolution - hinter deren Stichworten von Einheit und Freiheit immer noch der Traum

des alten Kaisertums und des Faustrechts lauert - dürften dann nicht so alles Interesse absorbieren, wie sie es bei Dir tun, sondern die Vertreter der Bauern (namentlich dieser) und der revolutionären Elemente in den Städten mußten einen ganz bedeutenden aktiven Hintergrund bilden... Bist Du nicht selbst gewissermaßen wie Dein Franz von Sickingen in den diplomatischen Fehler gefallen, die lutherisch-ritterliche Opposition über die plebejisch-Münzersche zu stellen?"³³⁾.

Auch Engels vermißte die Darstellung der "plebejischen und bäuerlichen Elemente mit ihrer daneben laufenden theoretischen Repräsentation. Die Bauernbewegung war in ihrer Weise ebenso national, ebenso gegen die Fürsten gerichtet wie die des Adels, und die kolossalen Dimensionen des Kampfes, in dem sie erlag, stechen sehr bedeutend ab gegen die Leichtigkeit, mit der der Adel, Sickingen im Stich lassend, sich in seinen historischen Beruf des Schrauentums ergab". Engels meinte, "daß diese Zurücksetzung der Bauernbewegung der Punkt ist, durch den Sie verleitet worden sind, auch die nationale Adelsbewegung, wie mir scheint, nach einer Seite hin unrichtig darzustellen und zugleich das wirklich tragische Element in Sickingens Schicksal sich entgehen zu lassen. Meiner Ansicht nach dachte die Masse des damaligen reichsunmittelbaren Adels nicht daran, mit den Bauern eine Allianz zu schließen; seine Abhängigkeit von den durch die Bauernbedrückung erhaltenen Einkünften ließ dies nicht zu. Eine Allianz mit den Städten wäre eher möglich gewesen; sie kam aber auch nicht oder nur sehr teilweise zustande. Die Durchsetzung der nationalen Adelsrevolution war aber nur möglich durch eine Allianz mit Städten und Bauern, besonders den letztern; und darin liegt meiner Ansicht nach grade das tragische Moment, daß diese Grundbedingung, die Bauernallianzen, unmöglich war, daß die Politik des Adels daher notwendigerweise eine Kleinliche sein mußte, daß im selben Moment, wo er an die Spitze der nationalen Bewegung treten wollte, die Masse der Nation, die Bauern, gegen seine Leitung protestierten und er so notwendig fallen mußte. Inwiefern Ihre Annahme, daß Sickingen

mit den Bauern wirklich in einiger Verbindung gestanden, historisch begründet ist, kann ich nicht beurteilen, darauf kommt es auch gar nicht an...ich will Ihnen keineswegs das Recht bestreiten, Sickingen und Hutten so aufzufassen, als hätten sie vorgehabt, die Bauern zu emanzipieren. Damit hatten Sie aber zugleich den tragischen Widerspruch, daß beide zwischen den Adel einerseits, der dies entschieden nicht wollte, und die Bauern andererseits gestellt waren. Hier lag meiner Ansicht nach die tragische Kollision zwischen dem historisch notwendigen Postulat und der praktisch unmöglichen Durchführung³⁴⁾.

Wir haben es in den Briefen von Marx und Engels mit einer (theoretisch vollzogenen) "ästhetischen Ausarbeitung des Inhalts" zu tun, wie das Lukács einmal genannt hat³⁵⁾. Die Literaturkritik der Marxisten besteht häufig in einer solchen, dem kritisierten Kunstwerk gegenübergestellten (theoretisch vollzogenen) "ästhetischen Ausarbeitung des Inhalts". Für die Literaturwissenschaft kann es sich natürlich nicht darum handeln, eine von der Literatur im Grunde unabhängige ästhetische Ausarbeitung geschichtlicher Stoffe in Betracht zu ziehen³⁶⁾. Der geschichtliche Stoff hat für sie überhaupt nur als Strukturelement bestimmter sprachlicher Kunstwerke Bedeutung.

Marx und Engels vermißten in Lassalles Stück vielfach "das Charakteristische an den Charakteren"³⁷⁾; nicht immer war Lassalle, ihrer Meinung nach, eine "individuelle Charakteristik..., die dennoch direkt aus dem repräsentativen Charakter der...Handelnden hervorgeht", gelungen³⁸⁾: "...die volle Verschmelzung der größeren Gedanktiefe, des bewußten historischen Inhalts, die sie nicht mit Unrecht dem deutschen Drama zuschreiben, mit der Shakespeareschen Lebendigkeit und Fülle der Handlung, wird wohl erst in der Zukunft, vielleicht nicht einmal durch die Deutschen erreicht werden. Darin sehe ich allerdings die Zukunft des Dramas. Ihr Sickingen ist durchaus auf der richtigen Bahn; die handelnden Hauptpersonen sind Repräsentanten bestimmter Klassen und Richtungen,

somit bestimmter Gedanken ihrer Zeit, und finden ihre Motive nicht in kleinlichen individuellen Gelüsten, sondern eben in der historischen Strömung, von der sie getragen werden. Aber der Fortschritt, der noch zu machen wäre, ist der, daß diese Motive mehr durch den Verlauf der Handlung selbst lebendig, aktiv, sozusagen naturwüchsig in den Vordergrund treten, daß dagegen die argumentierende Debatte ...mehr und mehr überflüssig wird... Mit vollem Recht treten Sie der jetzt herrschenden schlechten Individualisierung entgegen, die auf lauter kleine Klugscheißereien hinausläuft und ein wesentliches Merkmal der im Sande verrinnenden Epigonensliteratur ist. Indes scheint mir, daß eine Person nicht bloß dadurch charakterisiert wird, was, sondern auch wie sie es tut... Die Charakteristik der Alten reicht heutzutage nicht mehr aus, und hier, meine ich, hätten Sie der Bedeutung Shakespeares für die Entwicklungsgeschichte des Dramas wohl unbeschadet ein wenig mehr Rechnung tragen können³⁹⁾.

Marx und Engels kritisieren beide auch aus diesem Grunde, daß Lassalle nicht die Bauern und die revolutionären Elemente der Städte auf die Bühne gebracht hatte. Marx: "Du hättest dann von selbst mehr Shakespearisieren müssen, während ich Dir das Schillern, das Vervandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne⁴⁰⁾". Engels: "Auch für Ihre Auffassung des Dramas, die mir, wie Sie gesehen haben werden, etwas zu abstrakt, nicht realistisch genug ist, scheint mir daher die Bauernbewegung ein näheres Eingehen verdient zu haben... Für meine Ansicht vom Drama, die darauf besteht, über dem Ideellen das Realistische, über Schiller den Shakespeare nicht zu vergessen, hätte die Heranziehung der damaligen so wunderbar bunten plebejischen Gesellschaftssphäre aber noch einen ganz anderen Stoff zur Belebung des Dramas, einen unbezahlbaren Hintergrund für die vorn auf der Bühne spielende nationale Volksbewegung abzugeben, diese eben erst selbst ins rechte Licht gesetzt⁴¹⁾".

Anmerkungen

- 1) Michail Lifschitz: Karl Marx und die Ästhetik. Dresden 1960, S. 38.
- 2) Ebenda S. 27 f.
- 3) Zit. nach Karl Marx (u.) Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hrg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1950, S. XI.
- 4) Vgl. Georg Lukács: Franz Mehring. 1846-1919. In: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954, S. 318-403. Mehring meinte: "Marx und Engels sind immer auf dem philosophischen Standpunkt Feuerbachs geblieben, soweit sie ihn nicht durch die Überleitung des Materialismus aufs historische Gebiet erweitert und vertieft haben; sie sind... auf naturwissenschaftlichem Gebiete ebenso mechanische Materialisten gewesen, wie auf gesellschaftswissenschaftlichem Gebiete historische Materialisten" (zit. ebenda S. 354). Im übrigen hielt er nicht viel von den "Hirnwebereien der philosophischen Systeme" und glaubte nicht, daß er Marx und Engels auf ein philosophisches System angekommen sei (vgl. ebenda S. 327 u. 355). Er sympathisierte mit dem neukantianischen Agnostiker F.A. Lange, dem Verfasser der "Geschichte des Materialismus" (1866), und faßte Kants Erkenntnistheorie als eine gelungene Synthese von Materialismus (empirischer Realismus) und Skeptizismus (Agnostizismus) auf. Das Ding-an-sich war seiner Ansicht nach "das x einer unendlichen Gleichung, die wir in immer weiterschreitender Forschung zu lösen hätten" (zit. ebenda S. 359).
- 5) Zit. ebenda S. 365.
- 6) Zit. ebenda S. 364.
- 7) Zit. ebenda S. 369.
- 8) Zit. ebenda S. 370. In diesem Sinne ist auch Mehrings Urteil über Molière zu verstehen: Molière hätte nicht ein so großer Komödiendichter sein können, "wenn er nicht bis zu einem gewissen Grade über die Klassenkämpfe seiner Zeit erhaben gewesen wäre" (zit. ebenda S. 371).
- 9) G(eorgij) V(alentinovič) Plechanov: Literatura i estetika. Hrg. v. B.I. Buršov. Moskva 1958, Bd. 1, S. 99 f.
- 10) Ebenda Bd. 1, S. 123. Die Lehre vom "soziologischen Äquivalent" (die die Aufgabe stellt, "die Idee eines gegebenen Kunstwerks aus der Sprache der Kunst in die Sprache der Soziologie zu übersetzen") besagt nicht - wie die Theorie der "realen Kritik" - , man müsse die dargestellte Wirklichkeit als die der Darstellung der Wirklichkeit äquivalente soziologische Erscheinung rekonstruieren. Vgl. V.F. Pereverzev: Neobchodimye predposylki marksistskogo literaturovedenija. In: Literaturovedenie. Sbornik statej. Hrg. v. V.F. Pereverzev. Moskva 1928, S. 12 ff.): "Im Kunstwerk muß der marxistische Literaturwissenschaftler jene soziale Wirklichkeit aufdecken, jenes Sein, in dessen

Erforschung der Schlüssel zum Verständnis der Genesis und des Charakters des Kunstwerks liegt". Man dürfe jedoch nicht das Sein "mit dem im Kunstwerk dargestellten Objekt" verwechseln. Jene Verwechslung ergebe sich aus dem undialektischen Materialismus. "Man darf die materialistische Formel der marxistischen Literaturwissenschaft: die Poesie werde vom Sein bestimmt, in welcher die Wirklichkeit als Einheit von Objekt und Subjekt oder - wie sich Marx ausgedrückt hat - 'in der Form der konkreten menschlichen Tätigkeit, in der Form der Praxis, subjektiv' aufgefaßt wird, nicht mit der Formel des naiven Realismus verwechseln: die Poesie sei eine Darstellung des Lebens, in welcher die Wirklichkeit nur als passives Objekt der künstlerischen Darstellung erscheint, nur 'in der Form des Objekts oder in der Form der Anschauung'". Wozu demnach das soziologische Äquivalent gesucht werden soll, ist "nicht nur das dargestellte Objekt, sondern auch das darstellende Subjekt".

- 11) Ebenda Bd. 1, S. 192 f.
- 12) Vgl. Victor Erlich: Russian Formalism. History - Doctrine. Copen- hagen 1955, S. 145.
- 13) Vgl. ebenda S. 145.
- 14) Vgl. Lev Davidovič Trockij: Literatura i revoljucija. Moskva 1923; Nikolaj Ivanovič Bucharin: "O formal'nom metode v iskusstve", Krasnaja Nov'3, 1925; u. a.
- 15) So A. Cejtlin: "Marksisty i formal'nyj metod", Lef 3, 1923 (vgl. Erlich: Russian Formalism, S. 89).
- 16) So U. Focht: "Problematika sovremennoj marksistskoj literatury", Pečat' i Revoljucija 2, 1927.
- 17) Karl Marx: Die Frühschriften. Hrsg. v. S. Landshut. Stuttgart 1953, S. 2.
- 18) Ebenda S. 18.
- 19) Zit. nach Lifschitz: Karl Marx und die Ästhetik, S. 97 f.
- 20) Marx und Engels: Über Literatur und Kunst, S. 102.
- 21) Ebenda S. 105. Engels führte als Beispiel an den "Triumph des Realismus" über die politischen Vorurteile des Autors im Werk des Legitimierten Balzac.
- 22) Vgl. ebenda S. 111.
- 23) Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Hrsg. v. P. Deussen. München 1911 ff., Bd. 1, S. 288.
- 24) Ebenda Bd. 2, S. 485.
- 25) Ebenda Bd. 2, S. 503.
- 26) Zit. nach Marx und Engels: Über Literatur und Kunst, S. 119.
- 27) Zit. ebenda S. 120.
- 28) Zit. ebenda S. 127.
- 29) Zit. ebenda S. 122.
- 30) Zit. ebenda S. 128.

- 31) Zit. ebenda S. 124 f.
- 32) Zit. ebenda S. 140.
- 33) Zit. ebenda S. 111 f.
- 34) Zit. ebenda S. 115 f.
- 35) Zit. nach Morpurgo-Tagliabue: *L'Esthétique contemporaine*. Mailand 1960, S. 305 u. 312.
- 36) Marx und Engels haben nicht selten ästhetische Kategorien in die Geschichtsbetrachtung hineingetragen. So schrieb beispielsweise Marx vor 1848: "Der Kampf gegen die deutsche politische Gegenwart ist der Kampf gegen die Vergangenheit der modernen Völker, und von den Reminiszenzen dieser Vergangenheit werden sie noch immer belästigt. Es ist lehrreich für sie, das ancien régime, das bei ihnen seine Tragödie erlebte, als deutschen Revenant seine Komödie spielen zu sehen. Tragisch war seine Geschichte, solange es die präexistierende Gewalt der Welt, die Freiheit dagegen ein persönlicher Einfall war, mit einem Wort, solange es selbst an seine Berechtigung glaubte und glauben mußte. Solange das ancien régime als vorhandene Weltordnung mit einer erst werdenden Welt kämpfte, stand auf seiner Seite ein weltgeschichtlicher Irrtum, aber kein persönlicher. Sein Untergang war daher tragisch. Das jetzige deutsche Regime dagegen, ein Anachronismus, ein flagranter Widerspruch gegen allgemein anerkannte Axiome, die zur Weltschau ausgestellte Nichtigkeit des ancien régime, bildet sich nur noch ein, an sich selbst zu glauben, und verlangt von der Welt dieselbe Einbildung. Wenn es an sein eigenes Wesen glaubte, würde es dasselbe unter dem Schein eines fremden Wesens zu verstecken und seine Rettung in der Heuchelei und dem Sophisma suchen? Das moderne ancien régime ist nur mehr der Komödiant einer Weltordnung, deren wirkliche Helden gestorben sind. Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie" (ebenda S. 107).
- 37) (Marx) ebenda S. 112.
- 38) (Engels) ebenda S. 115.
- 39) (Engels) ebenda S. 114.
- 40) Ebenda S. 112.
- 41) Ebenda S. 115.

II. Der Typus als "Mythos" und "Arbeitshypothese" in Gor'kij's Literaturtheorie

Maksim Gor'kij (1868-1936) gilt in der Sowjetunion als der Vater des Sozialistischen Realismus. Sein Roman "Mat'" von 1906 wird als das erste sozialistisch-realistische literarische Kunstwerk angesehen. Aber nicht nur auf seine literarische Produktion, sondern auch auf seine literaturtheoretischen Äußerungen beruft sich das offizielle Literaturprogramm der sowjetischen Schriftsteller. Nachdem das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei am 23. April 1932 beschlossen hatte, alle bestehenden literarischen Vereinigungen, vor allem aber die diktatorische RAPP, aufzulösen und die sowjetischen Schriftsteller in einem einheitlichen, leicht kontrollierbaren Sowjetischen Schriftstellerverband zusammenzufassen, genoß Gor'kij die allergrößte Autorität in literarischen Fragen. Er beteiligte sich aktiv an der Vorbereitung des 1. Schriftstellerkongresses von 1934, auf dem der Sozialistische Realismus zum verpflichtenden Literaturprogramm aller sowjetischen Schriftsteller erhoben wurde.

Seit 1896 hat sich Gor'kij immer wieder ausgiebig über die Literatur ausgelassen. Er erwarb sich eine große Belesenheit und formulierte seine literaturtheoretischen Ansichten in ziemlich eklektischer Weise. Nach der ersten russischen Revolution verband er sich mit einer Gruppe von Marxisten (darunter A. Lunačarskij und V. Voronskij), deren Ansichten von der Kunst unter dem Einfluß Plechanovs standen. Eine "marxistische Ästhetik" gab es zu jener Zeit noch nicht. Plechanovs Schriften über die Kunst befaßten sich weniger mit ästhetischer Axiologie als mit der Genesis der Kunst, dem Verhältnis der Kunst als eines Überbauelements zur sozialökonomischen Basis und mit den Beziehungen zwischen Ideologie und Kunst. Im Hinblick auf die noch nicht vorhandene "marxistische Ästhetik" können deshalb Gor'kij's literaturtheoretische Äußerungen eine gewisse Originalität beanspruchen.

Das zentrale Thema der Überlegungen Gor'kij's zur Literatur war von Anfang an der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit. Dieser Gegensatz bedeutete für ihn, übersetzt in die Sprache seiner Literaturtheorie, den Gegensatz von "Romantik" (romantizm) und "Realismus" (realizm), wobei dieser Gegensatz etwa der von Belinskij getroffenen Unterscheidung zwischen "idealer" und "realer Dichtung", zwischen der Darstellung des "Ideals des Lebens" und der Darstellung des "Lebens, wie es ist", entsprach. Zeit seines Lebens schwankte er zwischen "Romantik" und "Realismus", stets schwebte ihm dabei jedoch eine "Synthese von Realismus und Romantik" vor, wie sie Korolenko schon in den 80er Jahren prophezeit hatte¹⁾. "Balzac ist ein Realist, aber er schrieb auch Romane, wie "Peau de Chagrin" - ein vom Realismus weit entferntes Werk. Auch Turgenev schrieb Sachen in romantischem Geist, wie alle unsere anderen großen Schriftsteller auch, von Gogol' bis Čechov und Bunin. Diese Verschmelzung von Romantik und Realismus ist für unsere große Literatur besonders charakteristisch, sie verleiht ihr jene Originalität, jene Kraft, die immer merklicher und tiefer auf die Literatur der ganzen Welt einwirkt"²⁾.

Gegensatz und konzipierte Verschmelzung von Romantik und Realismus leuchten auch in Gor'kij's Äußerung auf, der Schriftsteller müsse zugleich "Hebamme und Totengräber" sein³⁾. Realist sein bedeutete für ihn in gewisser Weise - Totengräber sein. Gor'kij bewunderte die Wirklichkeitstreue der realistischen Literatur des 19. Jh.s, konnte sich mit ihr jedoch nicht begnügen: er hatte das Gefühl, seine Zeit verlange nach Idealisierung. In ein und demselben Jahr, 1900, pries er einerseits die Erzählungen Čechovs dafür, daß in ihnen nichts sei, was nicht auch in der Wirklichkeit wäre⁴⁾, und bewunderte doch andererseits auch Rostands "Cyrano de Bergerac" mit den Worten: "Es ist zwar unwahr. Aber es ist schön..."⁵⁾. An Čechov selbst schrieb er dazu: "Wissen Sie, was Sie tun? Sie bringen den Realismus um. Und Sie werden ihn bald umgebracht haben - endgültig, für lange. Diese Form hat ausgelebt - das ist eine Tatsache. Selbst nach der

unbedeutendsten Erzählung von Ihnen erscheint alles grob, als wäre es nicht mit der Feder, sondern geradezu mit der Axt geschrieben... Wirklich, es ist eine Zeit angebrochen, die des Heroischen bedarf: alle wollen Aufrüttelndes, Lichtes, etwas, wissen Sie, was nicht wie das Leben ist, sondern höher, besser und schöner. Es ist unbedingt nötig, daß die jetzige Literatur anfängt, das Leben etwas zu verschönern (prikrašivat'), und sobald sie damit begonnen haben wird - wird sich auch das Leben selbst verschönern, d.h. werden die Menschen schneller und lichter zu leben anfangen⁶⁾.

Gor'kij hat immer wieder die Typisierung (tipizacija) als das hervorgehoben, was die literarische Produktion in erster Linie auszeichne. Zunächst scheint seine Konzeption vom Typisieren nicht über jene im 19. Jh. üblich gewordene Vorstellung hinauszugehen, wonach ein Typus - wie Balzac gesagt hat - "par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes" entsteht⁷⁾, wonach es nötig ist, - wie Tolstoj gesagt hat - "viele gleichartige Menschen zu beobachten, um einen bestimmten Typus zu schaffen"⁸⁾. Gor'kij verlangte von jedem Schriftsteller "die Fähigkeit der Verallgemeinerung - der Typisierung sich wiederholender Erscheinungen der Wirklichkeit": "Ein literarisches Faktum ist der Extrakt aus einer Reihe von gleichartigen Fakten, es ist typisiert, und nur dann überhaupt ist es ein echtes Kunstwerk, wenn es eine ganze Reihe sich wiederholender Erscheinungen der Wirklichkeit in einer Erscheinung richtig darstellt"⁹⁾. Gor'kij dachte dabei in erster Linie immer an einen "sozialen Typus" (social'nyj tip)¹⁰⁾. "Hat ein Schriftsteller einen ihm bekannten Krämer, Beamten oder Arbeiter beschrieben, so wird er eine mehr oder weniger gelungene Photographie gemacht haben... Aber wenn er es versteht, von jedem von 20-50 oder hundert Krämern, Beamten oder Arbeitern die charakteristischsten Klassenmerkmale, Gewohnheiten, Geschmäcke, Gesten, Glaubensüberzeugungen, Ausdrucksweisen usw. zu abstrahieren, sie zu abstrahieren und in einem einzigen Krämer, Beamten oder Arbeiter zu vereinigen - denn auf diese Weise schafft der Schriftsteller einen Typus -, dann ist das Kunst"¹¹⁾.

Gor'kij benutzte - wie er gesagt hat - "fast immer" wirklich existierende Menschen als Prototypen für seine literarischen Helden. "Aber es versteht sich von selbst, daß der Charakter eines Helden aus vielen einzelnen Zügen verschiedener Menschen seiner sozialen Gruppe und seines Milieus (rjad) gemacht wird". Es findet also eine Kristallisation sozialer Gruppenmerkmale statt. "Einen Plan mache ich nie, der Plan entsteht von selbst im Prozeß der Arbeit, ihn arbeiten die Helden selbst aus". Es gibt unzählige Äußerungen von Schriftstellern des 19. Jh.s, die von einer solchen Selbstentfaltung der literarischen Figuren im Prozeß des literarischen Schaffens berichten. Puškin soll zum Beispiel zu einer Bekannten gesagt haben: "Übrigens, wissen Sie schon, die Tat'jana hat Onegin einen Korb gegeben: das hätte ich von ihr nun bestimmt nicht erwartet"¹²⁾. Gor'kij erklärte sich diese scheinbare Selbstentfaltung seiner literarischen Helden folgendermaßen: "Jeder von ihnen hat seine eigene biologische und soziale Logik der Handlungen, seinen Willen. Mit diesen Eigenschaften nimmt sie der Autor aus der Wirklichkeit als sein Material, aber als 'Halbfabrikat'. Im weiteren arbeitet er sie aus, feilt sie gemäß seiner persönlichen Erfahrung, seinen Kenntnissen, indem er von ihnen nicht zuendegedrochene Worte für sie zuendespricht und Taten vollendet, die sie nicht zuendeführten, aber gemäß ihren 'natürlichen' wie 'erworbenen' Eigenschaften hätten zuendeführen müssen... Fast alle Helden Dostoevskijs, besonders Dmitrij Karamazov, Fürst Myškin, Stavrogin und Grušen'ka, sind zuendegedrochen. Das sind Typen"¹³⁾.

Die Typisierung war für Gor'kij eine "Übertreibung" (preuveličenie), und das nicht nur in einer Hinsicht. Erstens, weil sie "eine ganze Reihe sich wiederholender Erscheinungen der Wirklichkeit in einer Erscheinung" darstelle: "In der Wortkunst drückt sich das Recht zur Übertreibung als Typisierung aus - als Vereinigung geringfügiger, aber äußerst häufiger Erscheinungen in einer einzigen bedeutenden Erscheinung, welche dann den allgemeinen Sinn der hundert geringfügigen Fakten

zeigt"¹⁴⁾. Zweitens sei die Typisierung eine Übertreibung, weil sie Worte zuendespreche, Handlungen zuendeführe, die in der Wirklichkeit nicht zuendegesprochen, nicht zuendegeführt worden seien.

Die Typisierung kann jedoch eine Übertreibung in einem noch anderen Sinne sein. Und es ist diese Art der Typisierung, die nach Gor'kij's Meinung die "Romantik" und den Sozialistischen Realismus, als eine Verschmelzung von Romantik und Realismus, vor dem bloßen Realismus auszeichnet¹⁵. So sagte Gor'kij auf dem 1. Schriftstellerkongreß: "Obwohl wir die gewaltige Arbeit des kritischen Realismus keineswegs ablehnen und seine formalen Errungenschaften in der Kunst der Wortmalerei außerordentlich schätzen, müssen wir begreifen, daß wir diesen Realismus nur brauchen, um die Überreste der Vergangenheit sichtbar zu machen, zu bekämpfen und auszurotten. Aber diese Form des Realismus hat niemals zur Erziehung einer sozialistischen Persönlichkeit beigetragen und kann es auch gar nicht, denn da er alles kritisierte und nie etwas bejahte, griff er im schlimmsten Falle auf die Bejahung dessen zurück, was er kritisiert hatte"¹⁶⁾. Die dritte Art der übertreibenden Typisierung, die den Sozialistischen Realismus über den bloßen Realismus emporhebt, bedeutet: "hypothetisch denken, die Hypothese aber, eine Mutmaßung, ist die leibliche Schwester der Hyperbel, der Übertreibung". Die hyperbolische Typisierung ist nicht willkürlich-phantastisch, sondern eine "völlig gesetzmäßige und notwendige poetische Übertreibung der realen Fakten"¹⁷⁾. - Sie ist mythisch: "Ein Mythos ist eine Erdichtung (vymysel). Erdichten (vymyslit') heißt aus der Summe des real Gegebenen den Grundsinn (osnovnoj ego smysl) herausziehen und in einer Gestalt verkörpern, - so erhalten wir Realismus. Aber wenn wir zum Sinn der Auszüge aus dem real Gegebenen Gewünschtes, Mögliches hinzufügen, hinzudenken gemäß der Logik der Hypothese und dadurch die Gestalt noch ergänzen, so erhalten wir jene Romantik, die dem Mythos zugrundeliegt und höchst nützlich dadurch ist, daß sie ihn ein revolutionäres Ver-

hältnis zur Wirklichkeit erwecken läßt, ein die Welt praktisch veränderndes Verhältnis" ¹⁸⁾.

Die Typisierung geht demnach sozusagen in drei Phasen vor sich. Erstens werden auf einen fiktiven Repräsentanten soziale Gruppenmerkmale konzentriert. Zweitens entfaltet diese fiktive Person hypothetisch-idealtypisch ihre ihr innewohnende (in der Wirklichkeit sich jedoch nicht ungehindert auswirkende) biologische und soziale Gesetzmäßigkeit. Drittens wird sie in Richtung auf "Gewünschtes" (želaemoe) durch immanent-utopische Übertreibung mythisiert.

Gor'kij hat die Literatur "Anthropologie" (čelovekovedenie) genannt ¹⁹⁾. Die Literatur wäre demnach eine Anthropologie, deren Methode die Typisierung ist. Diese Anthropologie würde sich jedoch unter anderem dadurch von der empirischen Wissenschaft dieses Namens unterscheiden, daß sie auf einem Prinzip beruht, das für die empirische Wissenschaft keine Gültigkeit hat. Dieses Prinzip besteht darin, daß die Literatur im Hinblick auf die Bedeutsamkeit einer Sache für eine menschliche Gemeinschaft typisiert. Die Typisierung ist in dieser Hinsicht "objektiv" in dem Sinne, daß sie das "Allgemeinbedeutsame (obščeznačimoe)" auswählt: "Kunst ist die Kunst zu typisieren, d.h. das am meisten Allgemeinbedeutsame auszuwählen..." ²⁰⁾.

Die romantische Typisierung (Mythisierung) entspricht einer im literarischen Schaffen Gor'kij's immer wieder hervorbrechenden phantastisch-pathetischen Tendenz und einer ihm von Lenin angekreideten ideologischen "Abweichung", nämlich seiner zeitweiligen Sympathie für das "Gottbildnertum" (bogostroitel'stvo). Die Gottbildner (wie Lunačarskij, Bogdanov u.a.) glaubten, das Volk brauche einen Mythos: die "Vergöttlichung der menschlichen Potenzen" ²¹⁾ in einer kollektiven Mythologie. Als Ausdruck dieser "Abweichung" lehnte Lenin Gor'kij's Erzählung "Ispoved'" (1908) ab. Der marxistische Literaturkritiker V. Vorovskij bemängelte an ihr, daß die dargestellten Personen "hypothetisch" seien ²²⁾.

Für Gor'kij war und blieb jedoch die "Hypothese" ein literaturästhetisch positives Gestaltungsmittel. In der Zeit der "revolutionären Romantik" nach der Oktoberrevolution verlangte er von den Schriftstellern die Darstellung "idealer Wesen", die gleichsam "Arbeitshypothesen" (rabočie gipotezy) sein sollten²³⁾. Den Zusammenhang dieser und ähnlicher Forderungen mit seiner "Abweichung" vom Atheismus macht seine Bemerkung deutlich: "Gott ist genau so geschaffen worden, wie literarische 'Typen' geschaffen werden, nämlich gemäß den Gesetzen der Abstraktion und der Konkretisierung"²⁴⁾. Gor'kij erwartete sich von der Typisierung als einer von der Phantasie geleisteten immanent-utopischen Erfüllung kollektiver Wünsche, daß sie in den Lesern ein revolutionäres, auf Veränderungen zielendes Verhältnis zur Wirklichkeit erwecke. Ihm kam es auf die "sozial-pädagogische Bedeutung" der Literatur an²⁵⁾. Im Hinblick auf eben diese Wirkung auf den Leser betrachtete er literarische Typen als "Arbeitshypothesen".

Anmerkungen

- 1) Zit. nach B. Bjalik: "Ästhetik in Bewegung", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 6 (1958) S. 255.
- 2) M(aksim) Gor'kij: Sobranie sočinenij v tridcati tomach. AN SSSR. Moskva 1949-55, Bd. 24, S. 471.
- 3) Ebenda Bd. 27, S. 6.
- 4) Ebenda Bd. 23, S. 314.
- 5) Ebenda Bd. 23, S. 312.
- 6) (Brief vom 5. Januar 1900) ebenda Bd. 28, S. 113.
- 7) Honoré de Balzac: La comédie humaine. Études de moeurs - Études philosophiques - Études analytiques. Hrsg. v. Marcel Bouteron. Paris 1949-55, Bd. 1, S.7 .
- 8) Zit. nach L.I. Timofeev/M.P. Vengrov: Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov. Moskva 1952, S. 148.
- 9) Gor'kij: Sobr. soč. v tridcati tomach, Bd. 25, S. 132 f.
- 10) Ebenda Bd. 26, S. 333 f.
- 11) Zit. nach Timofeev/Vengrov: Kratkij slovar', S. 148 f. Vgl. Gor'kij: Sobr. soč. v tridcati tomach, Bd. 26, S. 64.
- 12) Diese Anekdote wurde L.N. Tolstoj von der Tochter Karamzins erzählt (vgl. I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki. Leningrad 1936, S. 306).
- 13) Gor'kij: Sobr. soč. v tridcati tomach, Bd. 26, S. 223 f.
- 14) Ebenda Bd. 27, S. 429.
- 15) Vgl. ebenda Bd. 27, S. 410.
- 16) Ebenda Bd. 27, S. 329.
- 17) Ebenda Bd. 27, S. 255.
- 18) Ebenda Bd. 27, S. 312. Der Symbolist V.I. Ivanov über den Mythos: "Der Mythos ist nicht etwas frei Ausgedachtes; der wahre Mythos ist ein Postulat der kollektiven Selbstbestimmung in der Kategorie der Phantasie, und deshalb ist er keineswegs eine Allegorie oder eine Personifizierung". "Das wahrhaft poetische Bild ist durch die Psyche des Volkes vorherbestimmt...Die Symbole sind die Erlebnisse eines vergessenen und verlorenen Zustandes der Volksseele" (zit. nach Johannes Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957, S. 51).
- 19) Vgl. P.S. Stokov: Chudožestvennoe svoeobrazie romana A.M. Gor'kogo "Žizn' Klina Samgina". Moskva 1955, S. 22.
- 20) Gor'kij: Sobr. soč. v tridcati tomach, Bd. 29, S. 116.
- 21) (Lunačarskij) zit. nach Istoriija ruskoj kritiki, Bd. 2, S. 673.
- 22) Zit. ebenda Bd. 2, S. 706.

- 23) (In: "Trudnyj vopros", 1919) zit. ebenda Bd. 2, S. 674.
- 24) Gor'kij: Sobr. soč. v tridcati tomach, Bd. 24, S. 470.
- 25) Ebenda Bd. 24, S. 170.

III. Die Konzeption vom "tipičeskij obraz" in der sowjetischen Literaturwissenschaft

In diesem Kapitel soll die sowjetische Theorie vom Typischen in der Literatur dargestellt werden. Die Darstellung der Theorie umfaßt eine Zeit von etwa dreißig Jahren, nämlich die bis heute noch nicht abgeschlossene Ära des Sozialistischen Realismus. In der so umgrenzten Periode konnte in der Sowjetunion über die Literatur nichts mehr gesagt werden, was nicht zumindest den guten Willen erkennen ließ, den jeweiligen Verpflichtungen der "partijnost" nachzukommen.

Der Beginn der Ära des Sozialistischen Realismus bedeutete zugleich die Etablierung des Stalinschen Despotismus auch auf dem Gebiet der Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft. Der Literaturkritik fiel die Aufgabe zu, das Literaturprogramm des Sozialistischen Realismus, das ein Bestandteil des manipulierbaren Dogmas der Sowjetideologie geworden war, den jeweiligen politischen Zwecken anzupassen und auf die Literatur anzuwenden. Und auch die Literaturwissenschaft erfüllte, besonders wo es um allgemeine Fragen der Literaturtheorie ging, eher ideologisch-apologetische als wissenschaftliche Funktionen. Dies kennzeichnet sie auch heute noch - im Gegensatz zu einigen anderen Einzelwissenschaften, die sich in den letzten Jahren weitgehend von ideologischen Funktionen befreien konnten.

In der sowjetischen Literaturwissenschaft tobt unaufhörlich ein ermüdender und zermürbender scholastischer Streit um Worte - eine Folge ihres wesentlich apologetischen Charakters. Da sich dieser Streit immer derselben fetischisierten Terminologie bedient und selten zu präzisen Definitionen der Schlüsselbegriffe führt, macht er den Eindruck einer Haarspalterei mit der Axt. Es erfordert große Anstrengungen, aus dem obligatorischen Geklapper der ideologischen Gebetsmühlen wissenschaftliche Differenzierungen herauszuhören. Denn indem die ideokratischen Verhältnisse in der

Sowjetunion die Sprache regeln, kanalisieren sie von vornherein jede Formulierung einer Ansicht.

Die Theorie, die in diesem Kapitel dargestellt werden soll, hat keine endgültige Formulierung gefunden. Trotzdem ist es keine Willkür, von "der" sowjetischen Theorie vom Typischen in der Literatur zu sprechen. Denn es gibt tatsächlich eine solche - bei ihren einzelnen Vertretern zwar variierende, aber in bestimmten Grundzügen sich wiederholende - Theorie. Und man kann sagen, daß sie bis heute eine in der sowjetischen Literaturwissenschaft "herrschende" Lehre ist. In der Regel gilt der Begriff des "tjpičeskij obraz" als die zentrale literaturtheoretische Kategorie. Zum Verständnis dieses Begriffs gehört das Verständnis seiner Voraussetzungen: des sozialistisch-realistischen Literaturprogramms, des "otraženie" - und des "obraz" - Begriffs.

Bei der Darstellung "der" sowjetischen Theorie vom Typischen in der Literatur geht es darum, dasjenige einzukreisen, was für die Theorie in ihren Variationen als typisch angesehen werden kann. Wie wir aber wissen, gelten Aussagen darüber, was typisch ist, nur "im großen und ganzen", "in der Regel". Die schwerlich zu vermeidende Ungerechtigkeit einer solchen unvollständigen Darstellung wird nur dadurch gemildert, daß alle Aussagen durch Beispiele belegt werden.

1. "Die Methode des sozialistischen Realismus"

Für die sowjetische Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft bedeutete der Beschluß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei vom 23. April 1932 "O perestrojke literaturno-čudožestvennych organizacij", in dem die Auflösung aller bestehenden literarischen Vereinigungen und die Gründung eines einheitlichen Sowjetischen Schriftstellerverbandes verfügt wurde, einen Wendepunkt. Damit war der Stalinsche Despotismus auch auf dem Gebiet der Literatur an sein Ziel gelangt. Da sich der Beschluß auch gegen den sogenannten Averbachismus, d.h. gegen die literaturkritische

und verlegerische Monopolstellung der RAPP (Russkaja Associacija Proletarskich Pisatelej) richtete, konnte er anfangs als eine Erleichterung empfunden werden. In Wirklichkeit wurde nur die Diktatur der von der Parteibürokratie noch relativ unabhängigen RAPP (und ihres inoffiziellen Führers, des intoleranten Kritikers Leopold Averbach) von der direkten Kontrolle durch die Parteibürokratie abgelöst¹⁾. Die Liquidierung des erklärten Feindes der sogenannten Mitläufer war zugleich auch das Ende des Mitläufertums. Von nun an durfte Literatur nur noch "partijnaja literatura" sein.

Die durch den ZK-Beschluß in einem einheitlichen, von der Parteibürokratie leicht zu kontrollierenden Verband zusammengefaßten Schriftsteller und Literaturkritiker wurden von Ždanov, dem Sprecher der Regierung auf dem 1. Schriftstellerkongreß, im August 1934, dazu verpflichtet, der "Methode des sozialistischen Realismus" zu folgen. Diese Verpflichtung wurde in den Statuten des Schriftstellerverbandes festgehalten. Kein sowjetischer Schriftsteller, Literaturkritiker oder Literaturwissenschaftler weiß zwar, was der Ausdruck "Methode des sozialistischen Realismus" genau bedeuten soll. Eines aber ist jedem von ihnen klar, nämlich daß von ihnen "partijnost" erwartet wird und daß es nicht von ihnen abhängt, wozu sie die Parteilichkeit jeweils verpflichtet. Die Frage, was "die Methode des sozialistischen Realismus" ist, kann man auf die Frage reduzieren, was die Parteibürokratie jeweils als "partijnaja literatura" zuläßt.

Es ist stets eine der Aufgaben der sowjetischen Literaturwissenschaft gewesen, "die Methode des sozialistischen Realismus" im Hinblick auf die jeweiligen Forderungen der Parteilichkeit neu zu interpretieren. Von einem Literaturprogramm kann man an sich noch nicht auf eine bestimmte literarische Praxis schließen. Die sowjetische Literaturwissenschaft ist nichtsdestoweniger fest davon überzeugt, daß

es eine sozialistisch-realistische Literatur tatsächlich geben muß, wenn es ein Programm des sozialistischen Realismus gibt. Sie scheint sich allerdings nie ganz klar darüber zu sein, was sie eigentlich im Auge hat - ein Literaturprogramm oder eine Literatur, wenn sie sich die Frage stellt, was die Methode des sozialistischen Realismus ist.

Methode

Die Methode des sozialistischen Realismus gilt nicht nur für die Literatur, sondern auch für die anderen Künste²⁾. Aber selbst wenn man nur die Literatur in Betracht zöge, müßte der Ausdruck "Methode" Bedenken erregen. Er stammt von den RAPP-Theoretikern, die zu ihrer Zeit eine "dialektisch-materialistische künstlerische Methode" propagierten³⁾. Diese Formel wurde zwar aus dem Verkehr gezogen, weil sie allzu deutlich eine schematisierende Übertragung einer philosophischen Methode, nämlich des dialektischen Materialismus, in das Gebiet der Literatur sichtbar werden ließ. Aber hat sich in der Sache viel geändert, wenn heute dafür als ein Merkmal des sozialistisch-realistischen Schriftstellers angegeben wird: "die marxistisch-leninistische Weltanschauung, die die tiefste und wahrheitsgetreueste, das Verhältnis des Künstlers zum Darzustellenden bedingende Sicht (vīdenie) des Lebens gibt"⁴⁾? Jedenfalls blieb der Terminus "Methode" erhalten. Und weil er nun einmal im Programm des Sozialistischen Realismus steht, müssen sich die sowjetischen Literaturwissenschaftler auch den Kopf darüber zerbrechen, wozu man ihn gebrauchen könnte⁵⁾.

Eine Methode ist der Weg, den ich einschlage, um ans Ziel zu gelangen. Die Literaturwissenschaft sollte sich mit dem Ziel befassen: mit dem literarischen Kunstwerk. Die Entstehung des literarischen Kunstwerks, der Weg zum Ziel, ist nur bedeutsam, insofern daraus für die Interpretation etwas folgt. Das Wissen des Interpreten (Lesers) von der Entstehung des Werkes hat keinesfalls unter allen Umständen für seine Interpretation Bedeutung. Wenn nun die "künstlerische Methode" von sowjetischen Literaturwissenschaftlern

als "System schöpferischer Prinzipien" bestimmt wird⁶⁾, liegt der Verdacht nahe, daß die Entstehung gemeint wird, unabhängig davon, ob sie für die Interpretation etwas bedeutet, d.h. unabhängig davon, ob sie für das erst in der Interpretation als Kunstwerk erscheinende sprachliche Gebilde relevant ist.

Meist wird aber zugleich, und davon nicht unterschieden, unter "Methode" die besondere Art und Weise verstanden, wie eine Reihe von Kunstwerken die Wirklichkeit widerspiegelt⁷⁾. Dabei tritt - mal stärker, mal schwächer - der im Begriff der "Widerspiegelung" mitgedachte erkenntnistheoretische Bezug des Kunstwerks zur Wirklichkeit in den Vordergrund: literarische Stile werden methodologisch als Erkenntnisweisen charakterisiert. Es ist dann nur konsequent, wenn ein sowjetischer Kunsttheoretiker, der die Leninsche Erkenntnistheorie als "den einzigen Weg" zur Bestimmung des Spezifikums der Kunst bezeichnet hat, die Poetik als "Methodologie der Literatur" definiert⁸⁾.

Realismus

Eine "künstlerische Methode" (chudožestvennyj metod) unter anderen soll also die "Methode des sozialistischen Realismus" sein. In den Gesprächen, die dem ZK-Beschluß von 1932 folgten und die Statuten des Schriftstellerverbandes vorbereiteten, war man sich schnell darüber einig, daß das literarische Programm aller sowjetischen Schriftsteller irgendwie "realistisch" sein sollte. Mehr Kopfzerbrechen bereitete das Problem, wie man den "Realismus" der sowjetischen Schriftsteller näher bestimmen könnte. Bevor man sich für das Attribut "sozialistisch" entschied (in einem Gespräch Stalins mit einigen Schriftstellern in Gor'kij's Wohnung am 26. Oktober 1932), waren die Attribute "monumental", "romantisch", "tendenziös", "heroisch" und "dynamisch" vorgeschlagen worden⁹⁾. Was sollte aber überhaupt "Realismus" bedeuten?

Der bisher bedeutendste Abschnitt in der sowjetischen Literaturgeschichte war zweifellos die Zeit zwischen dem Ende der verheerenden Bürger- und Interventionskriege und dem Beginn des ersten Fünfjahrplans und der Kollektivierung der Landwirtschaft. In dem damaligen lebhaften Durcheinander von literarischen Gruppierungen, Manifesten und Polemiken dominierte in gewisser Weise schon der "realistische" Standpunkt. Drei literaturkritische Richtungen lassen sich in jener Zeit unterscheiden. Die Theoretiker der "proletarischen Kultur" kritisierten die Literatur, ohne allzuviel Rücksicht auf ästhetische Qualität zu nehmen, in erster Linie im Hinblick auf die (vermeintliche) klassenideologische Position des Autors. Die den Formalisten in mancher Hinsicht nahestehenden, in der LEF-Gruppe versammelten ehemaligen Futuristen betrachteten das Kunstwerk als ein zweckmäßig hergestelltes Ding, und zwar als ein im Hinblick auf agitatorische Wirkung zweckmäßig geformtes Ding. Für die "realistische" Richtung, die besonders von A.K. Voronskij, dem Redakteur der "Krasnaja Nov'", und den Literaturkritikern der Pereval-Gruppe (A. Ležnev u.a.) repräsentiert war, stand ein anderer Aspekt im Vordergrund: das literarische Apperzipieren der Wirklichkeit.

Ein Grund für die dominierende Stellung dieser letztgenannten, "realistischen" Richtung war, daß in der Literatur selbst die erzählende Literatur und in der erzählenden Literatur die Wiedergabe der wirklichen russischen Verhältnisse dominierten. Voronskij, der Protektor der "Mitläufer", zog es vor, sich - wie es Trockij geraten hatte - an die tatsächlich vorhandenen schriftstellerischen Talente zu halten: vom proletkultischen Nürnberger Trichter und den platonischen Manifesten des LEF erwartete er sich nicht viel. Diesen Standpunkt machte sich die Partei in der Resolution des Zentralkomitees vom 18. Juni 1925 im wesentlichen zueigen. Ebenso wie den radikalen Bruch mit den "Mitläufern" verurteilte die Partei den von Proletkult und LEF mehr oder weniger

radikal propagierten Bruch mit dem "kulturellen Erbe". Der wertvollste Teil des Kulturerbes jedoch bestand, was die russische Literatur anbelangt, in den Ideen der "revolutionären Demokraten" Belinskij, Černyševskij und Dobroljubov und in der in deren Sinne als "Wiedergabe der Wirklichkeit" interpretierten klassischen russischen Literatur.

Der sowjetische Realismus-Begriff ist in unserem Zusammenhang von großer Bedeutung, weil in der sowjetischen Literaturwissenschaft der Realismus in eine sehr enge Beziehung zum Typischen in der Literatur gebracht wird. (Nicht selten scheint man zu meinen, Engels habe mit seiner gelegentlichen Realismus-Definition die Grundformel der Kunst angegeben). Es handelt sich um einen sehr dehnbaren Begriff. Nicht nur auf die Literatur, sondern auf die Kunst überhaupt wird der Ausdruck "Realismus" angewandt. Dabei ist "realistische Kunst" häufig nichts weiter als ein Synonym für "wahre Kunst". Man kann beispielsweise lesen: "Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der Entstehung und Entwicklung der wahrheitsgetreuen realistischen Kunst im Kampf mit verschiedenen Formen des Antirealismus"¹⁰⁾. Danach gibt es in jedem Augenblick der Kunstgeschichte zwei "künstlerische Methoden", eine realistische und eine antirealistische: "eine Gesamtheit schöpferischer Prinzipien, die zu größerer (die eine Methode) oder geringerer Lebenswahrheit (die andere Methode) im Vergleich zu der führt, welche zu der gegebenen Zeit von der Entwicklung der Kunst erreicht worden ist"¹¹⁾. Oder man stößt, um ein anderes Beispiel zu nennen, auf den Satz: "Realismus in der Lyrik besagt, daß es hier ein typisches Erleben unter typischen Umständen gibt"¹²⁾. Später stellt sich heraus, daß, was für die realistische Lyrik gilt, für die Lyrik überhaupt gilt. "Die Wahrheit des lebendigen menschlichen Charakters (oder des einzelnen typischen Erlebens in der Lyrik) bildet die spezifische eigentlich künstlerische Seite des Inhalts eines Kunstwerkes"¹³⁾. Und das soll für die Kunstwerke nicht nur aller literarischen Gattungen, sondern auch aller anderen Künste gelten¹⁴⁾.

Ist in solchen und ähnlichen Fällen "Realismus" nicht ein überflüssiger Terminus? Denn wenn man sich auf den Standpunkt stellt: "Streng genommen gibt es außerhalb des Realismus keine wahre Kunst"¹⁵⁾, ist "realistische Kunst" eine Tautologie. Für diesen tautologischen Realismusbegriff gibt es vor allem zwei Gründe. Erstens wird in der sowjetischen Literaturwissenschaft überwiegend ein spezielles Literaturprogramm (nämlich das des Sozialistischen Realismus, der "ein Realismus im vollen Sinne des Wortes" ist¹⁶⁾) mit der allgemeinen wissenschaftlichen Axiologie der Literatur als Kunst durcheinandergebracht; bis zu einem gewissen Grade ist die sowjetische Literaturwissenschaft - sowohl in ihrem systematischen als auch in ihrem historischen Teil - immer eine Apologie des sozialistisch-realistischen Literaturprogramms. Zweitens besteht eine Affinität zwischen der Philosophie des dialektischen und historischen Materialismus und einer "realistischen" Literaturaxiologie. Denn darin, daß die Literatur (und die Kunst überhaupt) als ein Bestandteil des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus angesehen wird und der Begriff der "Widerspiegelung" ein (von Engels und Lenin formuliertes) erkenntnistheoretisches Prinzip einschließt, ist schon der Keim dazu angelegt, die realistische Erkenntnistheorie in die ästhetische Axiologie der Literatur hineinzuprojizieren. Als "notwendige Elemente der Widerspiegelung der Wirklichkeit" sind demnach in der Literatur immer schon "Elemente des Realismus" enthalten. "Der Realismus ist eine Tendenz (napravlenie) in der Kunst, in der die Natur der Kunst als einer besonderen Art der Erkenntnistätigkeit am ausgeprägtesten ist"¹⁷⁾.

Es gibt nun zwar in der sowjetischen Literaturwissenschaft auch engere Realismusbegriffe, die die Literatur typisieren oder periodisieren und so in Konkurrenz mit anderen typisierenden oder periodisierenden Begriffen stehen. Bezeichnenderweise setzt sich jedoch stets die

Tendenz durch, einen solchen als Literaturtypus oder -periode begriffenen Realismus zur "klassischen" Form der Literatur zu erheben. So unterscheidet beispielsweise L.I. Timofeev, indem er sich auf Belinskijs Unterscheidung zwischen "real'naja" und "ideal'naja poëzija" beruft, zwei "Schaffenstypen": einen realistischen und einen romantischen¹⁸⁾, sagt aber doch: "In der realistischen Literatur des 19. Jh.s, die mit Recht klassisch genannt wird, beobachten wir die eigentlich reifen Erscheinungsformen der hauptsächlichen Besonderheiten der Kunst (!)..."¹⁹⁾.

Die Identifizierung von "realistischer" und "echter Kunst" mußte dazu führen, daß man Elemente einer in irgendeinem engeren Sinne "realistischen" Kunst falsch verallgemeinerte und auf diese Weise eine ihnen gar nicht zukommende Gültigkeit als allgemeine literarische Norm für sie beanspruchte. Dies gab eine - wissenschaftlich falsche - Grundlage für eine dogmatisch normative Literaturkritik ab. Bert Brecht hat in den 30er Jahren seine Unzufriedenheit darüber ausgedrückt. Er bemängelte die Art und Weise, wie viele marxistische Literaturkritiker, darunter vor allem Lukács, das Kriterium des Realismus auf literarische Kunstwerke anwandten. Diese Kritiker ließen ihn befürchten, "daß sie gar nicht möglichst realistische Schilderungen, d.h. Schilderungen, die der Wirklichkeit gerecht werden, haben möchten, sondern daß sie im Kopf ganz bestimmte Erzählungs- und Beschreibungsformen haben, denen sie die Wirklichkeit unterworfen sehen wollen. Sie fragen sich nicht, ob sie in einer Beschreibung die Wirklichkeit wiederfinden, sondern eine bestimmte Beschreibungsart, die Beschreibung der sich ständig verändernden Welt erfordert immer neue Mittel der Darstellung. Die neuen Mittel der Darstellung muß man nach ihrem Erfolg dem jeweiligen Objekt gegenüber beurteilen, nicht an sich, losgelöst von ihrem Objekt, durch den Vergleich mit alten Mitteln"²⁰⁾. Brecht ärgerte sich über die Inflation des Realismus-Begriffs (die vom sozialistisch-realistischen Literaturprogramm und von der Anwendung der Leninschen Erkenntnistheorie auf die Literatur ausgelöst

worden war). "Was für einen Sinn soll alles Reden von Realismus haben, wenn darin nichts Reales mehr auftaucht? (Wie in gewissen Essays Lukács)"²¹⁾.

Brecht lehnte es ab, irgendeine als realistisch ausgegebene literarische Form als Norm anzuerkennen. "Der Ästhet mag zum Beispiel die Moral der Geschichte in die Vorgänge einsperren wollen und dem Dichter das Aussprechen von Urteilen verbieten. Aber der Grimmelshausen läßt sich das Moralisieren und Abstrahieren nicht verbieten, noch Dickens, noch Balzac". Der Realismus war für Brecht überhaupt "keine Formsache". "Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus"²²⁾.

Brecht verlangte, der Kritiker solle das Kriterium des Realismus anwenden, "indem er seine eigene Analyse des geschilderten Wirklichkeitsausschnittes gibt und die Fehler des Abbildes nennt". Er sagte zu den Literaturhistorikern: "Aus der Literaturgeschichte soll man nicht eine Geschichte der Beschreibungsarten der Welt machen, einen Roman des Dos Passos soll man nicht mit einem Roman des Balzac konfrontieren, sondern mit der Wirklichkeit der New Yorker Slums, die Dos Passos beschreibt"²³⁾. Oder: "Realistisches Schreiben kann von nicht realisiertem nur dadurch unterschieden werden, daß man es mit der Realität selber konfrontiert, die es behandelt"²⁴⁾. Offenbar bezog jedoch Brecht das Realismus-Kriterium nicht nur auf die Darstellung ("Schilderung", "Beschreibung", "Behandlung") der Wirklichkeit. Das geht aus seiner Bemerkung hervor: "Man muß die Literatur nicht von der Literatur aus beurteilen, sondern von der Welt aus, z.B. (!) von dem Stück Welt aus, das sie behandelt"²⁵⁾. In jedem Falle bleibt jedoch die Frage bestehen, mit deren Lösung Brecht unzufrieden war, nämlich, wie der Realismus l i t e r a t u r w i s s e n - s c h a f t l i c h begriffen werden soll.

Der Ausdruck "Realismus" bezeichnete zuerst eine philosophische Richtung im mittelalterlichen Universalienstreit, die dem logisch Allgemeinen, den Gattungsbegriffen (univer-

salia), selbständige Existenz zusprach. Kant nannte "Realism" die (hylozoistische oder theistische) Auffassung, daß es in der Natur eine objektive Zweckmäßigkeit gebe²⁶⁾. Schiller legte seiner typologischen, historischen und zugleich dialektischen (auf eine synthetische Lösung drängenden) Gegenüberstellung von naiver und sentimentalischer Dichtung eine philosophische, von Kant abgeleitete Unterscheidung zwischen dem "Realisten" und "Idealisten" zugrunde: der Realist lasse sich "durch die Nothwendigkeit der Natur", der Idealist "durch die Nothwendigkeit der Vernunft" bestimmen²⁷⁾. Erkenntnistheoretisch bedeutet "Realismus" die Ansicht, daß das Erkenntnisobjekt unabhängig vom Erkenntnissubjekt existiert. "Der reine Realismus setzt", laut Schelling, "das Daseyn des Nicht-Ichs überhaupt"²⁸⁾.

Die ersten literaturtheoretischen Anwendungen des Wortes bezogen sich nicht auf begrenzte literaturgeschichtliche Tatbestände, sondern auf die "Poesie" überhaupt. "Alle Philosophie ist Idealismus und es giebt keinen wahren Realismus als den der Poesie". Dieser Satz von Friedrich Schlegel²⁹⁾ ist im Sinne der Kunstphilosophie Schellings zu verstehen. Schelling bezeichnete die Kunst - im Unterschied zur "idealen" Philosophie - als "real", meinte damit jedoch eine "Ineinsbildung des Idealen und Realen"³⁰⁾. Auf konkrete Literatur wurde der Terminus zum ersten Mal 1826 im "Mercure français" bezogen, wo ein Kritiker den Vorschlag machte: "Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'oeuvre de l'art, mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme: ce serait suivant quelques apparences, la littérature du XIXe siècle, la littérature du vrai"³¹⁾. Die Literaturdoktrin, von der der Kritiker sprach, wurde zu jener Zeit von einer Richtung vertreten, die sich selbst als "romantisch" bezeichnete und unter dem Einfluß der Madame de Staël stand. Zu dieser Richtung zählten in Frankreich Stendhal, in Rußland Vjazemskij, in Italien die Gruppe um die Zeitschrift "Il Conciliatore"³²⁾. Aber erst

seit den 50er Jahren des 19. Jh.s war der Ausdruck "Realismus", bezogen auf Literatur, gebräuchlich. In England wird 1851 Thackeray "chief of the Realist school" genannt. In Frankreich erschien 1856-57 eine literarische Zeitschrift, die "Réalisme" hieß; 1857 ein Essayband unter demselben Titel von Champfleury; zu den Realisten wurden Mérimée, Stendhal, Balzac, die Brüder Goncourt und Flaubert gerechnet³³⁾.

In Rußland bezog Aleksandr I. Gercen (1812-70) in den 40er Jahren den Ausdruck "Realismus" auf Literatur, wenn auch eher in einem allgemein philosophischen als spezifisch kunstphilosophischen oder gar literaturtheoretischen Sinne. 1842 notierte er sich über Gogol's "Mertvye duši" in seinem Tagebuch: die Welt Čičikovs sei traurig wie die russische Wirklichkeit, und es gebe nur einen Trost in ihr - die Hoffnung auf die Zukunft: diese Hoffnung sei jedoch in Gogol's Werk nicht bloß eine "romantische Hoffnung ins Blaue hinein (romantičeskoe upovanie ins Blaue)", sie habe vielmehr eine "realistische Grundlage (realističeskaja osnova)"³⁴⁾.

Der "Realismus (realizm)" war für Gercen, wie aus seinen 1843 und 1845/6 in den "Otečestvennye zapiski" erschienenen Aufsätzen "Diletantizm v nauke" und "Pis'ma ob izučenii prirody" hervorgeht, ein alle Gebiete des Geistes durchdringendes weltanschauliches Prinzip. In der Kunstgeschichte faßte er den Realismus als die Synthese des (antiken) "klassicizm" und des (mittelalterlichen) "romantizm" auf, in der Philosophie als eine Synthese von Materialismus und Idealismus: "als spekulative Empirie"³⁵⁾. "Erfahrung (opyt) und Spekulation (umozrenie) sind zwei notwendige, wahre und wirkliche Stufen ein und desselben Wissens...Entfaltet sich die Empirie richtig, geht sie notwendigerweise in die Spekulation (spekuljacija) über, und nur diejenige Spekulation ist kein leerer Idealismus, welche auf der Erfahrung beruht"³⁶⁾. Die realistische Philosophie ist die Einheit der Einzelwissenschaften³⁷⁾.

Große Realisten waren für Gercen Goethe und Hegel. "Hegel hat zweifellos das Denken auf eine so hohe Stufe gebracht, daß man nach ihm unmöglich einen Schritt tun kann, ohne den Idealismus völlig hinter sich zu lassen..."³⁸⁾. Gercen kritisierte an der Hegelschen Philosophie, daß sie die Natur und Geschichte zur bloßen "angewandten Logik (prikladnaja logika)" gemacht habe³⁹⁾. Sein Realismus faßte stattdessen "die Gesetze des Denkens" (die Logik) als "die bewußten Gesetze des Seins" auf, und zwar des natürlichen Seins⁴⁰⁾. Die historische Entwicklung war eine Fortsetzung der natürlichen, unterschied sich jedoch von dieser dadurch, daß sie "Geschichte des Denkens" war⁴¹⁾. Lenin hat deshalb zusammenfassend gesagt: "Gercen kam dicht an den dialektischen Materialismus heran und blieb vor dem historischen Materialismus stehen"⁴²⁾.

Die beiläufige Anwendung dieses "Realismus"-Begriffs auf die Literatur bei Gercen kann noch nicht als ein Ansatz zu einer dialektisch-materialistischen Kunstphilosophie gewertet werden. Andererseits stellten zwar der "naturalizm"⁴³⁾ Belinskijs und die in der "realen Kritik" Dobroljubovs implizierte Literaturtheorie eine Loslösung vom objektiven Idealismus dar, hatten aber dadurch auch jeden systematischen kunstphilosophischen Gehalt verloren. Sie drängten stattdessen die Literatur in eine Parallelität zur empirischen Wissenschaft, wodurch die Literatur als bloße exemplifizierende Illustration der empirischen Wissenschaft erschien.

Der "poetische" oder "künstlerische Realismus" Otto Ludwigs hatte, wie wir schon wissen, einen objektiv-idealistischen Gehalt. Er war einerseits vom "naturalistischen Realismus" und andererseits vom "subjektiven Idealismus" abgesetzt und besagte: "Die Poesie gründet sich auf Nachahmung; aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg". Das Wesentliche aber war "die Idee, die im Stoffe liegt"⁴⁴⁾. Nun ist für den objektiven Idealisten alles Existierende nur insofern wahrhaft wirklich, als es eine Existenz ist der

Idee. Deshalb hatte Hegel die Konzeption der Nachahmung aus seiner Kunstphilosophie eliminiert. Er protestierte gegen die Ansicht eines gewissen Carl F. von Ruhmor, "daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkürlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruhe"⁴⁵⁾. Die "realistische" Poetik dagegen beruht gerade auf einer solchen Beschränkung auf die in der empirischen Wirklichkeit gegebenen Formen. Man könnte deshalb sagen, daß die Theorie des "Realismus" anfänglich eine auf die Nachahmung der empirischen Wirklichkeit eingeschränkte objektiv-idealistische Theorie war, soweit sie überhaupt einen kunstphilosophischen Gehalt hatte. In der marxistischen Ästhetik wiederum ist der Realismus zur dialektisch-materialistischen Kunstphilosophie ausgearbeitet worden.

Sozialistischer Realismus

Als Solochov 1958 die Vereinigten Staaten besuchte, erzählte er, Fadeev habe ihm kurz vor seinem Selbstmord (1956) gestanden: "Wenn mich jemand fragen würde, was Sozialistischer Realismus sei, müßte ich antworten, daß das der Teufel weiß"⁴⁶⁾. Solochov selbst brachte bei dieser Gelegenheit die Definition zustande: "Sozialistischer Realismus ist, was in einfacher, verständlicher Sprache für die Sowjetregierung geschrieben wird". "Der sozialistische Realismus, die grundlegende Methode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Literaturkritik, verlangt vom Künstler die wahrheitsgetreue historisch-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung". So wird in den Statuten des Schriftstellerverbandes - der Eröffnungsrede Ždanovs auf dem 1. Schriftstellerkongreß folgend - der Sozialistische Realismus definiert⁴⁷⁾.

Die Methode des sozialistischen Realismus verlangt vom Schriftsteller "die Beleuchtung aller Erscheinungen der Wirklichkeit im Geiste der kommunistischen Parteilichkeit"⁴⁸⁾.

0046872

Problematisch ist allerdings, was "die marxistisch-leninistische Weltanschauung, die die tiefste und wahrheitsgetreueste Sicht des Lebens gibt und das Verhältnis des Künstlers zum Darzustellenden bedingt"⁴⁹⁾, literaturwissenschaftlich bedeuten soll, welche Eigenschaften ein literarisches Kunstwerk haben muß, damit es unter den Begriff des "Sozialistischen Realismus" fällt. Schließlich kann der Sozialistische Realismus nicht darin bestehen, daß die Schriftsteller eine marxistisch-leninistische Weltanschauung haben.

Bezeichnend dafür, wie wenig bisher noch die vom Schriftsteller verlangte marxistisch-leninistische Weltanschauung einerseits und die Eigenschaften der vom sowjetischen Schriftsteller hervorzubringenden literarischen Kunstwerke andererseits in einen verständlichen Zusammenhang gebracht werden konnten, ist die Abhandlung über den Begriff der "Methode" in L.I. Timofeevs bekannten "Osnovy teorii literatury". Demnach hat jeder Schriftsteller seinen persönlichen "Stil". Stile lassen sich klassifizieren: sie gehören zu einem bestimmten "Schaffentypus" (Timofeev unterscheidet zwei Typen: den realistischen und den romantischen), zu einer literaturgeschichtlich begrenzten "Strömung" und - zu einer bestimmten "Methode". Nachdem man das Kapitel durchgelesen hat, um zu erfahren, was eine Methode und inwiefern der Sozialistische Realismus eine Methode ist, weiß man nur, was eine Methode alles nicht ist. Denn was besagt die Definition der Methode als einer "Form der gesellschaftlichen Ideenentwicklung"⁵⁰⁾ literaturwissenschaftlich?

2. "Widerspiegelung"

Die sowjetische Literaturwissenschaft geht davon aus, daß die Literatur die Wirklichkeit "widerspiegelt". Der Begriff der "Widerspiegelung" (otraženie) wird dabei nicht nur auf die Literatur, sondern auf die Kunst überhaupt bezogen, und nicht nur auf die Kunst, sondern auf alle Formen des "Bewußtseins", auf alle Formen des "ideologischen Überbaus". Wie

vieldeutig der Begriff ist, drückt sich in der für die gesamte sowjetische Literaturwissenschaft charakteristischen Feststellung aus, "daß es im Kunstwerk... nichts gibt, was nicht seine Quelle in der realen Wirklichkeit hätte und nicht ihre, wenn auch oft verzerrte, Widerspiegelung wäre"⁵¹⁾. Diese Feststellung läßt aber auch die beiden entscheidenden Bedeutungen des Ausdrucks "Widerspiegelung" erkennen. Die eine ergibt sich aus Lenins Erkenntnistheorie, die andere aus Marx' Theorie von Basis und Überbau.

Lenins Erkenntnistheorie

Ontologie, Logik und Erkenntnistheorie überschneiden sich in der Philosophie des dialektischen und historischen Materialismus: die Dialektik wird als Ontologie, Logik und Erkenntnistheorie zugleich aufgefaßt. Denn die Dialektik ist, laut Engels, "die Wissenschaft von den allgemeinen Bewegungs- und Entwicklungsgesetzen der Natur, der Menschengesellschaft und des Denkens"⁵²⁾, "die Wissenschaft des Gesamtzusammenhangs"⁵³⁾. Diese Einheit von Ontologie, Logik und Erkenntnistheorie in der Dialektik ist eine Hinterlassenschaft Hegels, die zu Lenins Lebzeiten kaum beachtet wurde. In den Randbemerkungen zu seinen Exzerpten aus Hegels Werken hat Lenin diese Vernachlässigung hervorgehoben und getadelt⁵⁴⁾. Hegel habe "genial erraten", "daß die logischen Formen und Gesetze keine leere Hülle, sondern die Widerspiegelung der objektiven Welt sind"⁵⁵⁾, "die Widerspiegelung der Bewegung der objektiven Welt in der Bewegung der Begriffe"⁵⁶⁾. Dadurch aber falle "die Logik mit der Erkenntnistheorie zusammen"⁵⁷⁾. "Die Logik ist die Lehre nicht von den äußeren Formen des Denkens, sondern von den Entwicklungsgesetzen 'aller materiellen, natürlichen und geistigen Dinge', d.h. der Entwicklung des gesamten konkreten Inhalts der Welt und ihrer Erkenntnis, d.h. das Fazit, die Summe, die Schlußfolgerung aus der Geschichte der Erkenntnis der Welt"⁵⁸⁾. Lenin nimmt also an, daß die Gesetze der dialektischen Logik "die allgemeinen Bewegungsgesetze der Welt und des Denkens sind"⁵⁹⁾.

Anders als bei Hegel allerdings ist das Verhältnis zwischen subjektiver und objektiver Dialektik. Es ist in der "Abbildtheorie" von Engels und in der "Widerspiegelungstheorie" von Lenin formuliert worden⁶⁰⁾. Engels brachte diese Differenz zu Hegel mit folgenden Worten zum Ausdruck: "Wir faßten die Begriffe unsres Kopfs wieder materialistisch als die Abbilder der wirklichen Dinge... Damit reduzierte sich die Dialektik auf die Wissenschaft von den allgemeinen Gesetzen der Bewegung, sowohl der äußern Welt wie des menschlichen Denkens - zwei Reihen von Gesetzen, die der Sache nach identisch, dem Ausdruck nach aber insofern verschieden sind, als der menschliche Kopf sie mit Bewußtsein anwenden kann, während sie in der Natur und bis jetzt auch größtenteils in der Menschengeschichte sich in unbewußter Weise, in der Form der äußern Notwendigkeit, inmitten einer endlosen Reihe scheinbarer Zufälligkeiten durchsetzen. Damit aber wurde die Begriffsdialektik selbst nur der bewußte Reflex der dialektischen Bewegung der wirklichen Welt, und damit wurde die Hegelsche Dialektik auf den Kopf, oder vielmehr vom Kopf, auf dem sie stand, wieder auf die Füße gestellt"⁶¹⁾. "Das Bewußtsein widerspiegelt überhaupt das Sein - das ist die allgemeine These des Materialismus". Dieses Fazit Lenins⁶²⁾ scheint sich auf den ersten Blick vom erkenntnistheoretischen Realismus nicht zu unterscheiden. "Unsere Empfindungen, unser Bewußtsein sind nur das Abbild der Außenwelt, und es ist selbstverständlich, daß ein Abbild nicht ohne das Abgebildete existieren kann, das Abgebildete aber unabhängig von dem Abbildenden existiert"⁶³⁾. Diese These wird jedoch als Materialismus bezeichnet, weil das Abgebildete, das Widerspiegelte, also die objektive Realität, als "Materie" aufgefaßt wird. "Die Materie ist eine philosophische Kategorie zur Bezeichnung der objektiven Realität, die dem Menschen in seinen Empfindungen gegeben ist, die von unseren Empfindungen kopiert, fotografiert, abgebildet wird und unabhängig von ihnen existiert"⁶⁴⁾.

Der Erkenntnisprozeß geht, laut Lenin, in drei Stufen vor sich: "Vom lebendigen Anschauen zum abstrakten Denken und von diesem zur Praxis - das ist der dialektische Weg der Erkenntnis der Wahrheit, der Erkenntnis der objektiven Realität"⁶⁵⁾. Seiner Ansicht nach "sind die Grenzen der Annäherung unserer Kenntnisse an die objektive, absolute Wahrheit geschichtlich bedingt, unbedingt aber ist die Existenz dieser Wahrheit selbst, unbedingt ist, daß wir uns ihr nähern"⁶⁶⁾. Im Hinblick auf diese unendliche, dialektische Annäherung an die Wahrheit sah Engels einen Widerspruch zwischen Methode und System bei Hegel: "Nämlich indem man das Ende der Geschichte darin setzt, daß die Menschheit zur Erkenntnis der absoluten Idee kommt, und erklärt, daß diese Erkenntnis der absoluten Idee in der Hegelschen Philosophie erreicht ist. Damit wird aber der ganze dogmatische Inhalt des Hegelschen Systems für die absolute Wahrheit erklärt, im Widerspruch mit seiner dialektischen, alles Dogmatische auflösenden Methode; damit wird die revolutionäre Seite erstickt unter der überwuchernden konservativen"⁶⁷⁾.

Die erste, die sinnliche Stufe der Erkenntnis ist für Lenin schon ein Abbild, eine Widerspiegelung der objektiven Realität: "Unsere Empfindungen widerspiegeln die objektive Realität"⁶⁸⁾. "Das menschliche Denken vertieft sich unaufhörlich von der Erscheinung zum Wesen, vom Wesen, sozusagen, erster Ordnung zum Wesen zweiter Ordnung usw. ohne Ende"⁶⁹⁾. Auch die zweite Stufe der Erkenntnis, das abstrakte Denken, dringt weiter zum Wesen vor. "Dadurch, daß das Denken vom Konkreten zum Abstrakten aufsteigt, entfernt es sich...nicht von der Wahrheit, sondern kommt ihr näher"⁷⁰⁾. Die dritte Stufe der Erkenntnis, die Praxis, ist zugleich der Beweis für die Wahrheit des Denkens, der Beweis dafür, daß das Denken, wie Engels sagte, ein "richtiges Spiegelbild der Wirklichkeit" zu geben vermag. Engels meinte, die Praxis widerlege die Ansicht von der Unerkennbarkeit des Dinges an sich: "Die schlagendste Widerlegung dieser wie aller anderen philosophischen Schrullen ist die Praxis, nämlich das Experiment

und die Industrie. Wenn wir die Richtigkeit unserer Auffassung eines Naturvorgangs beweisen können, indem wir ihn selbst machen, ihn aus seinen Bedingungen erzeugen, ihn obendrein unsern Zwecken dienstbar werden lassen, so ist es mit dem Kantschen 'Ding an sich' zu Ende⁷¹⁾. Lenin: "Die Herrschaft über die Natur, die sich in der Praxis der Menschheit äußert, ist das Resultat der objektiv richtigen Widerspiegelung der Erscheinungen und Vorgänge der Natur im Kopfe des Menschen, ist der Beweis dafür, daß diese Widerspiegelung (in den Grenzen dessen, was uns die Praxis zeigt) objektive, absolute, ewige Wahrheit ist"⁷²⁾. Und Lenin notierte sich als "bemerkenswert": "An die 'Idee' als das Zusammenfallen des Begriffs und des Objekts, an die Idee als die Wahrheit kommt Hegel über die praktische, zweckmäßige Tätigkeit des Menschen heran. Ganz nahes Herankommen daran, daß der Mensch durch seine Praxis die objektive Richtigkeit seiner Ideen, Begriffe, Kenntnisse, seiner Wissenschaft beweist"⁷³⁾.

Die Theorie von Basis und Überbau

Es war das Ziel des "historischen Materialismus", "die allgemeinen Bewegungsgesetze zu entdecken, die sich in der Geschichte der menschlichen Gesellschaft als herrschende durchsetzen". Was für Gesetze sind das? "Die Menschen machen ihre Geschichte, wie diese auch immer ausfalle, indem jeder seine eigenen, bewußt gewollten Zwecke verfolgt, und die Resultante dieser vielen in verschiedenen Richtungen agierenden Willen und ihrer mannigfachen Einwirkungen auf die Außenwelt ist eben die Geschichte". Aber: "Nur selten geschieht das Gewollte, in den meisten Fällen durchkreuzen und widerstreiten sich die vielen gewollten Zwecke, oder sind diese Zwecke selbst von vornherein undurchführbar oder die Mittel unzureichend. So führen die Zusammenstöße der zahllosen Einzelwillen und Einzelhandlungen auf geschichtlichem Gebiet einen Zustand herbei, der ganz dem in der bewußtlosen Natur herrschenden analog ist. Die Zwecke der Handlungen sind gewollt,

aber die Resultate, die wirklich aus den Handlungen folgen, sind nicht gewollt, oder soweit sie dem gewollten Zweck zunächst doch zu entsprechen scheinen, haben sie schließlich ganz andre als die gewollten Folgen. Die geschichtlichen Ereignisse erscheinen so im ganzen und großen ebenfalls als von der Zufälligkeit beherrscht. Wo aber auf der Oberfläche der Zufall sein Spiel treibt, da wird er stets durch innre verborgne Gesetze beherrscht, und es kommt nur darauf an, diese Gesetze zu entdecken" ⁷⁴⁾.

Die "materialistische Geschichtsauffassung" besteht nun darin, daß als die "Basis" des gesamten gesellschaftlichen Lebens die "Produktionsweise" angesehen wird. Diese wiederum wird von den "Produktivkräften" und den "Produktionsverhältnissen" konstituiert. Die Produktivkräfte sind die Produktionsinstrumente und die produktiven Fertigkeiten der Menschen. Die Produktionsverhältnisse sind die ökonomischen Beziehungen der Menschen zueinander, die sich aus der Arbeitsteilung, den Tauschverhältnissen, der Güterverteilung, vor allem aber aus der Verfügung über die Produktionsmittel ergeben. "In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen... Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein" ⁷⁵⁾.

"Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt

den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt" ⁷⁶⁾. Wie der Überbau der Basis "entspricht" und wie die Basis den Überbau "bestimmt", auch das wird als "Widerspiegelung" bezeichnet. "Die Tatsache ist also die: Bestimmte Individuen, die auf bestimmte Weise produktiv tätig sind, gehen diese bestimmten gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse ein. Die empirische Beobachtung muß in jedem einzelnen Fall den Zusammenhang der gesellschaftlichen und politischen Gliederung mit der Produktion empirisch und ohne alle Mystifikation und Spekulation aufweisen... Die Vorstellungen, die sich diese Individuen machen, sind Vorstellungen entweder über ihr Verhältnis zur Natur oder über ihr Verhältnis untereinander oder über ihre eigene Beschaffenheit. Es ist einleuchtend, daß in allen diesen Fällen diese Vorstellungen der - wirkliche oder illusorische - bewußte Ausdruck ihrer wirklichen Verhältnisse und Betätigung, ihrer Produktion, ihres Verkehrs, ihres gesellschaftlichen und politischen Verhaltens sind... Ist der bewußte Ausdruck der wirklichen Verhältnisse dieser Individuen illusorisch, stellen sie in ihren Vorstellungen ihre Wirklichkeit auf den Kopf, so ist dies wiederum eine Folge ihrer bornierten gesellschaftlichen Verhältnisse... Das Bewußtsein kann nie etwas anderes sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß" ⁷⁷⁾.

Engels hat betont, "daß die materialistische Methode in ihr Gegenteil umschlägt, wenn sie nicht als Leitfaden beim historischen Studium behandelt wird, sondern als fertige Schablone, wonach man sich die historischen Tatsachen zurechtschneidet" ⁷⁸⁾. Jede historische Methode impliziert jedoch immer schon eine bestimmte allgemeine Auffassung von der Geschichte, so auch der "historische Materialismus". Es war die Geschichte, in der Marx dialektische Bewegungsgesetze zu entdecken glaubte, und erst Engels hat danach

nachzuweisen versucht, "daß in der Natur dieselben dialektischen Bewegungsgesetze im Gewirr der zahllosen Veränderungen sich durchsetzen, die auch in der Geschichte die scheinbare Zufälligkeit der Ereignisse beherrschen; dieselben Gesetze, die, ebenfalls in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens den durchlaufenden Faden bildend, allmählich den Menschen zum Bewußtsein kommen..."⁷⁹⁾. So mußte dann der "historische Materialismus" als eine Anwendung oder als ein Spezialgebiet des "dialektischen Materialismus" erscheinen.

Das Materialistische am historischen Materialismus hat nun aber mit dem Materialistischen am dialektischen Materialismus eigentlich nichts zu tun. Der dialektische Materialismus wird als materialistisch bezeichnet, weil er lehrt, daß das Bewußtsein die Materie abbildet und daß die Materie primär und das Bewußtsein nur ein Produkt der Materie ist. Mit diesem erkenntnistheoretischen und ontologischen Materialismus steht die Lehre des historischen Materialismus, daß die Basis den Überbau bestimmt und der Überbau der Basis entspricht, in keinem notwendigen Zusammenhang. Denn die Basis, die Produktion, ist doch "materiell" in einem ganz anderen Sinne: die ökonomische Tätigkeit ist ja keine bewußtlose Tätigkeit, und die Entwicklung der Produktivkräfte, von der letztlich die Produktionsweise abhängt, schreitet ja gerade durch die Wissenschaft (Erfindungen), also durch das Denken fort.

Engels hat sich, nachdem Marx schon gestorben war, darum bemüht, die Theorie von Basis und Überbau, die das "materialistische" Kernstück des historischen Materialismus ausmacht, vor Mißverständnissen und Vergrößerungen zu schützen. Erstens gestand er ein, daß nicht nur die Basis auf den Überbau einwirkt, sondern zwischen der Basis und den unter dem Begriff des "Überbaus" zusammengefaßten Lebensbereichen "Wechselwirkung" stattfindet - aber doch nur eine "Wechselwirkung auf der Grundlage der in letzter Instanz stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit"⁸⁰⁾. Zweitens stellte er fest, daß die Basis nur "indirekt" auf den

"ideologischen Überbau" einwirkt, nämlich vermittelt durch den "politisch-rechtlichen Überbau"⁸¹⁾. Drittens bezichtigte er sich selbst und Marx einer gewissen Vernachlässigung der relativen Eigengesetzlichkeit der Überbauelemente aus Gründen der Polemik. Sie hätten "zunächst das Hauptgewicht auf die Ableitung der politischen, rechtlichen und sonstigen ideologischen Vorstellungen und durch diese Vorstellungen vermittelten Handlungen aus den ökonomischen Grundtatsachen gelegt und legen müssen. Dabei haben wir dann die formelle Seite über der inhaltlichen vernachlässigt: die Art und Weise, wie diese Vorstellungen etc. zustande kommen"⁸²⁾. Die Überbauelemente haben Tradition. Engels beschreibt zum Beispiel das Einwirken der Ökonomie "auf das vorhandene philosophische Material, das die Vorgänger geliefert haben": "Die Ökonomie schafft hier nichts a novo, sie bestimmt aber die Art der Abänderung und Fortbildung des vorgefundenen Gedankenstoffs..."⁸³⁾. Alle diese Differenzierungen lassen jedoch den Satz aus der "Deutschen Ideologie" prinzipiell unangetastet, der da lautet: "Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie und ihnen entsprechenden Bewußtseinsformen behalten hiermit nicht länger den Schein der Selbstständigkeit. Sie haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens"⁸⁴⁾.

Wenn in der sowjetischen Literaturwissenschaft von der Literatur als einer Widerspiegelung der Wirklichkeit gesprochen wird, kann dies also zweierlei bedeuten: entweder etwas Erkenntnistheoretisches oder etwas Ideologiekritisches. In Lenins Erkenntnistheorie geht es um das richtige Widerspiegeln, um die Wahrheit; in Marx' Theorie von Basis und Überbau um das Bewußtsein als bewußtes Sein. Bezogen auf die Literatur, handelt es sich in dem einen Fall um deren Erkenntniswert und in dem anderen Fall - wenn überhaupt um etwas für die Literaturaxiologie Relevantes - um die Literatur als "Ausdruck der Gesellschaft"⁸⁵⁾.

Partijnost'

Es gibt nun einen Punkt, in dem die Leninsche Widerspiegelungstheorie und die Marxsche Theorie von Basis und Überbau - bezogen auf die Literatur: ihr Erkenntniswert und ihr Ausdruckswert - zusammenfallen, und zwar im Leninschen Prinzip der "partijnost'". Das Prinzip der Parteilichkeit macht das ideologiekritisch relevante Verhältnis von Basis und Überbau zu einer erkenntnistheoretischen Frage. Der ideologische Überbau ist im Zusammenhang der Theorie von Basis und Überbau bewußtes Sein, unabhängig davon, ob es "wirkliches" oder "illusorisches" Bewußtsein ist. Worauf es Marx zuerst einmal ankam, war die Entlarvung aller bisherigen Philosophie, Moral, Religion, Soziallehre usw. als Ideologie, d.h. als Ausdruck von Klasseninteressen. Ideologie bedeutete deshalb in erster Linie "illusorisches" Bewußtsein. (Erst in der Sowjetunion bezeichnete man dann auch den Marxismus als eine Ideologie). Der ideologische Überbau wurde allerdings nicht etwa deshalb als Interessenausdruck ausgegeben, weil er immer gleich eine bewußte Verschleierung ökonomischer Interessen darstellen würde. Engels hat vielmehr betont, daß Marx und er selbst keineswegs "ideelle Triebkräfte" leugnen wollten. Es sei ihnen aber darauf angekommen, "welche treibenden Kräfte wieder hinter diesen Beweggründen stehn"⁸⁶⁾. Und diese treibenden Kräfte sahen sie eben im Widerstreit der Klasseninteressen.⁸⁷⁾

Der Keim zum Prinzip der Parteilichkeit war zweifellos schon bei Marx und Engels angelegt. In ihrem Selbstverständnis erschien ihnen ihre Lehre als Ausdruck des proletarischen Klasseninteresses. Da aber das proletarische Klasseninteresse mit dem gesamtgesellschaftlichen Interesse zusammenfällt, und zwar in dem Augenblick, wo es keine Schranke mehr an der historischen Notwendigkeit, d.h. am Entwicklungsstand der Produktivkräfte findet, verzerrt es nicht länger das Bewußtsein zu einem illusorischen Bewußtsein.

Ganz im Vordergrund stand das "richtige" Klassenbewußtsein als ein politisches Problem erst für Lenin. Unduldsam bis in die allgemeinsten philosophischen Fragen, organisierte er das Klassenbewußtsein, wie er die Klasse selbst in der Partei organisierte, indem er die Parteilichkeit zum Prinzip erhob. Das Prinzip der Parteilichkeit "verpflichtet, bei jeder Bewertung eines Ereignisses direkt und offen auf den Standpunkt einer bestimmten Gesellschaftsgruppe zu treten": "Je parteiischer die Wissenschaft ist, je härter und entschlossener wir uns an den subjektiven Standpunkt des Proletariats halten, desto wahrer und objektiver wird unsere Position sein"⁸⁸⁾.

Partijnaja literatura

Um die Geltung des Prinzips der Parteilichkeit auch für die Literatur als eine Kunst, nämlich für die Literatur des Sozialistischen Realismus, zu unterstreichen, beruft man sich in der Sowjetunion auf Lenins Artikel über "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura". Allerdings übergeht man dabei gern den genauen Wortlaut des Artikels und die besondere Situation, auf die er sich bezieht⁸⁹⁾. Der Artikel erschien während der ersten russischen Revolution, am 18. November 1905, in der ersten legalen bolschewistischen Zeitung, der "Novaja Žizn'". Der Zar hatte sich von der Revolution dazu gezwungen gesehen, in einem Manifest die bürgerlichen Freiheiten und die konstitutionelle Monarchie zu versprechen; noch getraute sich die Regierung nicht, die revolutionären Sowjets durch Massenverhaftungen zu vernichten. "Hat der Zarismus", schrieb der aus der Emigration herbeigeeilte Lenin in dem besagten Artikel, "n i c h t m e h r die Kraft, die Revolution zu besiegen, so hat die Revolution n o c h n i c h t die Kraft, den Zarismus zu besiegen"⁹⁰⁾. In dieser Situation, in der zum ersten Mal der Standpunkt der Parteien offen in der legalen Presse vertreten werden könne, schrieb Lenin, müsse nun aber auch die gesamte Literatur, und nicht - wie bisher - nur die illegale, parteilich werden: "Die ganze sozialdemokratische Literatur soll Parteiliteratur (partijnaja literatura) werden"⁹¹⁾; "die literarische Betätigung muß ein

Bestandteil der organisierten, planmäßigen, vereinigten sozialdemokratischen Parteiarbeit werden"⁹²⁾. Und darin war die Literatur als eine Kunst ausdrücklich einbezogen⁹³⁾.

Worin bestand das "Prinzip der Parteiliteratur"? "Nicht nur darin, daß für das sozialistische Proletariat die literarische Tätigkeit keine Quelle des Gewinns von Einzelpersonen oder Gruppen sein darf, sie darf überhaupt keine individuelle Angelegenheit sein, die von der allgemeinen proletarischen Sache unabhängig ist"⁹⁴⁾. Bezeichnenderweise soll das Prinzip jedoch nicht "eine Herrschaft der Mehrheit über die Minderheit" bedeuten, obwohl es um die "Unterordnung" der Literatur "unter die Parteikontrolle" geht: "Kein Zweifel, das literarische Schaffen verträgt am allerwenigsten eine mechanische Gleichmacherei, eine Nivellierung, eine Herrschaft der Mehrheit über die Minderheit. Kein Zweifel, auf diesem Gebiet ist es unbedingt notwendig, weiten Spielraum für persönliche Initiative und individuelle Neigungen, Spielraum für Gedanken und Phantasie, Form und Inhalt zu sichern. Das alles ist unbestritten, aber das alles beweist lediglich, daß der literarische Teil der Parteiarbeit des Proletariats den anderen Teilen der Parteiarbeit des Proletariats nicht schablonenhaft gleichgesetzt werden darf"⁹⁵⁾. Der Spielraum also, den die "Parteiarbeit des Proletariats" (!) der Literatur läßt, ist so weit, wie es die "allgemeine proletarische Sache" erlaubt. Die "allgemeine proletarische Sache" ist aber nicht die allgemeine Sache des Proletariats, sondern nur des "sozialistischen Proletariats", und das heißt: der Partei. Aber auch in der Partei entscheidet nicht die Mehrheit gegen die Minderheit, wie weit der Spielraum sein darf.

Lenin verteidigte das Prinzip der Parteiliteratur auch gegen liberale Einwände. "Erstens ist von der Parteiliteratur und ihrer Unterordnung unter die Parteikontrolle die Rede.

Jeder hat die Freiheit, zu schreiben und zu reden, was ihm behagt, ohne die geringste Einschränkung. Aber jeder freie Verband (darunter die Partei) hat auch die Freiheit, solche Mitglieder davonzujagen, die das Schild der Partei

benutzen, um parteiwidrige Auffassungen zu predigen. Die Freiheit des Wortes und der Presse soll vollständig sein. Aber auch die Freiheit der Verbände soll vollständig sein⁹⁶⁾. Was aber würde von der vollständigen Freiheit des Wortes übrig bleiben, wenn es nur noch eine Partei gäbe - wie im sowjetischen Einparteienstaat? Zweitens leugnete Lenin, daß es überhaupt eine unparteiliche Literatur geben könne, es sei denn in der klassenlosen Gesellschaft. "Man kann nicht zugleich in der Gesellschaft leben und frei von ihr sein. Die Freiheit des bürgerlichen Schriftstellers...ist nur die maskierte (oder sich heuchlerisch maskierende) Abhängigkeit vom Geldsack, vom Bestochen- und Ausgehaltenwerden"⁹⁷⁾. "Und wir Sozialisten entlarven diese Heuchelei, reißen die falschen Aushängeschilder herunter - nicht um eine klassenfreie Literatur und Kunst zu erhalten (das wird erst in der klassenlosen sozialistischen Gesellschaft möglich sein), sondern um der heuchlerisch freien, in Wirklichkeit aber mit der Bourgeoisie verbundenen Literatur die wirklich freie, offen mit dem Proletariat verbundene Literatur gegenüberzustellen"⁹⁸⁾. Für Lenin scheint es logisch gewesen zu sein, daß ein Schriftsteller bereit sein mußte, sich der Parteikontrolle zu fügen, wenn er erkannt hatte, daß er sowieso nicht unparteiisch sein kann.

Das Prinzip der Parteiliteratur ist Leninismus in nuce. Lenin hatte die Erfahrung gemacht, "daß die Arbeiterklasse aus eigenen Kräften nur ein trade-unionistisches Bewußtsein herauszuarbeiten vermag", und (mit Karl Kautsky, den er hier zitiert) daraus gefolgert, daß das proletarische Klassenbewußtsein etwas "von außen Hineingetragenes" ist: "Das moderne sozialistische Bewußtsein kann nur entstehen auf Grund tiefer wissenschaftlicher Einsicht... Der Träger der Wissenschaft ist aber nicht das Proletariat, sondern die bürgerliche Intelligenz...Das sozialistische Bewußtsein ist also etwas in den Klassenkampf des Proletariats von außen Hineingetragenes, nicht etwas aus ihm urwichtig Entstandenes"⁹⁹⁾. Das von Lenin gemeinte Klassenbewußtsein

der Proletarier ist nicht das Bewußtsein der Klasse der Proletarier, sondern das Klassenbewußtsein, das die Proletarier eigentlich haben müßten. Und das Prinzip der Parteiliteratur beruht auf dem Postulat, die Parteideologie sei mit dem "richtigen" proletarischen Klassenbewußtsein identisch.

Das Prinzip der Parteilichkeit mußte natürlich im sowjetischen Einparteiensstaat eine ganz andere Bedeutung haben als in der Situation von 1905. Es wurde jedoch in der Zeit vor der Etablierung des Stalinschen Despotismus nicht durchgeführt. Was allerdings nicht heißt, daß Lenin das Prinzip der "Parteiliteratur und ihrer Unterordnung unter die Parteikontrolle" in der neuen Situation nicht mehr für gültig ansah. Zu Clara Zetkin sagte er: "Jeder Künstler, jeder, der sich für einen solchen hält, hat das Recht, frei, seinem Ideal gemäß und völlig unabhängig zu schaffen. Aber, das versteht sich, wir sind Kommunisten. Wir dürfen nicht untätig zusehen, wie sich das Chaos ungehindert entwickelt. Wir müssen ganz und gar planmäßig diesen Prozeß leiten und seine Resultate formen"¹⁰⁰).

Wie die Bolschewisten schon in der Roten Armee ehemalige zaristische Offiziere angestellt hatten, so zogen sie nach dem Ende der verheerenden Bürger- und Interventionskriege auch nichtkommunistische Angehörige der "intelligencija", die sogenannten "specy", zur Leitung des wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbaus heran. Für die literarischen "Spezialisten" prägte Trockij den Namen "poputčiki" (Weggenossen, Mitläufer). Als "poputčiki" bezeichnete Trockij in seinem 1923 unter dem Titel "Literatura i revoljucija" erschienenen geistreichen, polemisch-kritischen Überblick über die literarische Situation in Rußland Schriftsteller, die zwar nicht kommunistisch, aber auch nicht antisowjetisch eingestellt waren, Schriftsteller, wie Esenin, Pil'njak, Vsevolod Ivanov, Tichonov u.a. Und er sagte über sie: "Die intelligencija verfügt außer

Über alle Vorzüge ihrer formalen Qualifikationen auch noch über das odöse Privileg der passiven politischen Position, der sich mehr oder weniger Feindseligkeit oder Sympathie gegenüber dem Oktoberumsturz beimengt. Was Wunder, wenn diese beschauliche intelligencija auf dem Gebiet der künstlerischen Wiedergabe der Revolution mehr geben konnte und mehr gibt - wenn auch mit einer gewissen Verzerrung - als das Proletariat, das die Revolution gemacht hat"lol).

In der ersten sowjetischen "dicken" Zeitschrift "Krasnaja Nov'" unter der Leitung des Trockij nahestehenden Kritikers A. Voronskij fanden die Mitläufer eine Plattform. Ihre Gegner waren die Ideologen der "proletarischen Kultur". Trockij anerkannte zwar die pädagogischen Verdienste des "Proletkult", leugnete jedoch die Existenz einer proletarischen Kultur. Das russische Proletariat müsse erst noch das kulturelle ABC lernen. In der sozialistischen Gesellschaft würde es aber keine Klassen, auch keine Arbeiterklasse mehr geben.

Der geistige Vater der Idee von der "proletarischen Kultur" war A. Bogdanov. Schon 1909 propagierte er sie in der Arbeiterschule, die in Gor'kij's Villa auf Capri eingerichtet worden war. Schon damals wurde er allerdings auch von Lenin ideologischer Abweichungen bezichtigt. Was ihn in den ersten Jahren nach der Revolution mit Lenin in Konflikt brachte, als unter seiner Führung der Proletkult eine große Aktivität entfaltete, war sein Anspruch auf eine von der Parteikontrolle unabhängige Kulturarbeit. Ende 1920 unterstellte Lenin den Proletkult der Kontrolle des Volkskommissariats für Bildungswesen. Drei Jahre später wurde der "Bogdanovismus" erledigt. Die Ideologen der "proletarischen Schriftsteller" wurden nun die "napostovcy", so genannt nach ihrer Zeitschrift "Na postu". In der ersten Nummer ihrer Zeitschrift veröffentlichten sie eine "Ideologische und künstlerische Plattform", in der es hieß: "In einer Klassengesellschaft dient die schöne Literatur, ebenso wie alles andere, den Zielen einer bestimmten Klasse und nur durch diese Klasse

der ganzen Menschheit: deshalb ist jene Literatur proletarisch, die die Psychologie und das Bewußtsein der Arbeiterklasse und der breiten werktätigen Massen auf das Endziel des Proletariats als den Umgestalter der Welt und den Schöpfer einer kommunistischen Gesellschaft ausrichtet¹⁰²⁾. Die Partei wollte sich damals noch nicht auf diese Haltung mit allen ihren Konsequenzen, die sie für die Politik gegenüber den nicht-kommunistischen "Spezialisten des künstlerischen Wortes" haben mußte, festlegen. Allerdings vertrat sie auch nicht den Standpunkt Trockijs. Trockij hatte die Duldung der Mitläufer unter anderem auch mit der Feststellung begründet: "Die marxistischen Methoden sind nicht dieselben wie die künstlerischen. Die Partei führt das Proletariat, aber nicht die historischen Prozesse der Geschichte... Das Gebiet der Kunst ist keines, in dem die Partei zu kommandieren berufen ist"¹⁰³⁾. In der für die Zeit bis zum ersten Fünfjahresplan maßgebenden Resolution vom 18. Juni 1925 "O politike partii v oblasti chudožestvennoj literatury" nahm das ZK eine mittlere Position ein: "Da die Partei die Literatur als Ganzes leitet, kann sie ebensowenig irgendeine Fraktion in der Literatur allein unterstützen (sie klassifiziert diese Fraktionen nach ihrer unterschiedlichen Einstellung zu Form und Stil), wie sie die Fragen der Familienform mit Resolutionen zu lösen vermag, obwohl sie im allgemeinen den Aufbau eines neuen Lebens unzweifelhaft leitet und leiten muß"¹⁰⁴⁾.

Das änderte sich, als die Partei, die inzwischen fest in Stalins Händen war, der RAPP gestattete, was sie den *napostovcy* versagt hatte. Seit 1929 etwa überließ es gewissermaßen die Partei der RAPP, den "sozialen Auftrag" (*social'nyj zakaz*) an die Schriftsteller zu vergeben: der Auftrag des Proletariats an die Schriftsteller wurde von der RAPP interpretiert und als direkte Anweisung ausgegeben (es sollten beispielsweise Künstlerbrigaden gebildet werden, Schriftsteller wurden auf Baustellen und Kolchosen geschickt)¹⁰⁵⁾. Die endgültige "Unterordnung unter die Parteikontrolle" wurde dann schließlich durch den ZK-Beschluß von 1932 vollzogen.

3. "Obraznost"

Für die sowjetischen Literaturwissenschaftler ist der Gegenstand ihrer Wissenschaft von vornherein durch den Marxismus-Leninismus (worunter wir das manipulierbare Dogma der Sowjetideologie verstehen) in einen bestimmten Rahmen gestellt. Sie müssen die Literatur als eine besondere, eigenartige Form des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus zu begreifen suchen. Diese Eigenart der Literatur bezeichnen sie in der Regel mit dem Ausdruck "obraznost"¹⁰⁶⁾. "Obraznost", "der zentrale Begriff der Literaturtheorie"¹⁰⁷⁾, bedeutet zunächst einmal, daß die Literatur die Wirklichkeit "v obrazach, obrazno" w i d e r s p i e g e l t ¹⁰⁸⁾.

Der Ausdruck "obraznost" bezeichnet das Spezifikum nicht nur der Literatur, sondern der Kunst überhaupt als einer besonderen Form des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus¹⁰⁹⁾. Diese Tatsache bringt die Schwierigkeit mit sich, einerseits eine allgemeine (die Kunst überhaupt betreffende) Bestimmung des Terminus zu geben und ihn andererseits hinsichtlich der verschiedenen Künste zu spezifizieren. In unserem Zusammenhang brauchen die Spezifizierungen des Begriffs im Hinblick auf andere Künste als die Literatur nicht in Betracht gezogen zu werden, obwohl gerade sie häufig ein Licht darauf werfen, wie wenig logisch die allgemeinbegriffliche Hierarchie "otraženie" (Gattung) - "chudožestvennyj obraz" (Art) - "literaturnyj obraz" (Unterart) aufgebaut ist. In erster Linie muß es uns darauf ankommen, wie die sowjetische Literaturwissenschaft den Begriff der "obraznost", indem sie ihn auf die Kunst überhaupt bezieht, von anderen Formen des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus abgrenzt und wie sie ihn auf die Literatur im besonderen anwendet.

Was die Abgrenzung der Literatur als einer Kunst von anderen Formen des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus anbelangt, so fällt dabei auf, daß dieses Problem von der sowjetischen Literaturwissenschaft fast ausnahmslos in Angriff genommen wird, indem sie die Kunst der Wissenschaft gegenüberstellt, kaum aber jemals einer anderen Form

des Überbaus, etwa der Religion. Der Grund dafür ist, daß die Religion philosophisch als eine verzernte Widerspiegelung der Wirklichkeit abgetan und die Kunst als eine richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit gerechtfertigt werden soll. Dieser immer wieder gezogene Vergleich zwischen Kunst und Wissenschaft ist bemerkenswert, weil er offenbart, daß die sowjetische Literaturwissenschaft von einer bestimmten axiologischen Prämisse ausgeht, nämlich von der Prämisse, daß die Literatur eine im erkenntnistheoretischen Sinne richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit ist. Die sowjetische Literaturwissenschaft geht davon aus, daß die Literatur als Kunst "eine Form der Erkenntnis" ist¹¹⁰⁾ und daß eine "Gemeinsamkeit der gnoseologischen Grundlagen der Kunst und der Wissenschaft" besteht¹¹¹⁾. Literatur und Wissenschaft spiegeln demnach gleichermaßen im Leninschen Sinne die Wirklichkeit wider. Daraus erklärt sich auch die überragende Stellung, die der Begriff des "Realismus" in der sowjetischen Literaturwissenschaft einnimmt, und zwar nicht nur als periodisierend oder typisierend literaturgeschichtlicher Begriff, sondern als allgemeines axiologisches Prinzip, in dem "wahre" und "realistische" Literatur zusammenfallen. Vor allem aber erklärt sich daraus auch, wieso die sowjetische Literaturtheorie mit der Lehre vom Typischen in der Literatur steht und fällt. Denn diese Lehre ist in der Hauptsache eine Epistemologie der literarischen Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Nun ist der Begriff der "Widerspiegelung" nicht ausschließlich ein erkenntnistheoretischer Begriff. Im Hinblick auf den vieldeutigen, zumindest aber zweideutigen, nämlich leninistisch-erkenntnistheoretischen und marxistisch-ideologiekritischen Inhalt des Begriffs wird deshalb die Literatur als "eine die Wirklichkeit unter bestimmten historischen Umständen erkennende und bewertende ideologische Tätigkeit"¹¹²⁾ beschrieben oder in einer anderen Form zum Ausdruck gebracht, daß die Literatur Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht ausschließlich im leninistisch-erkenntnistheoretischen Sinne ist¹¹³⁾. Es ist aber durchaus typisch

für die sowjetische Literaturwissenschaft, wenn gesagt wird, die Literatur übe als Kunst vorrangig eine "Erkenntnisfunktion" aus¹¹⁴⁾. Wo nun der erkenntnistheoretische Inhalt des Begriffs der "Widerspiegelung" in den Vordergrund gestellt wird, muß in der sowjetischen Literaturwissenschaft die Leninsche Erkenntnistheorie als der Ausgangspunkt des "einzigsten Weges" gelten, der zur richtigen Bestimmung der Eigenart der Literatur führt¹¹⁵⁾. Es handelt sich dann darum, "das Problem des obraz vom Standpunkt der Widerspiegelungstheorie zu betrachten"¹¹⁶⁾.

Es wird behauptet, die Literatur als Kunst sei eine besondere Art von Erkenntnis, nämlich eine Erkenntnis "v obrazach". Auch Belinskij ließ seinerzeit keinen Zweifel daran, daß er das "myšlenie v obrazach" als ein ernstes, erkennendes Denken verstand, und nicht etwa bloß als ein Schweifen in Gedanken von Gegenstand zu Gegenstand. Denken ist zunächst einmal ein individueller psychischer Vorgang. Für die Literaturwissenschaft kommt die Konzeption vom "myšlenie v obrazach" nur insofern in Betracht, als sie nicht nur auf jenen individuellen psychischen Vorgang bezogen ist, der im Autor stattfinden mag, während er das sprachliche Kunstwerk hervorbringt. Auch im Leser des sprachlichen Kunstwerks muß ein "myšlenie v obrazach" stattfinden. Denn die Literaturwissenschaft befaßt sich nicht damit, wie sprachliche Kunstwerke hergestellt werden, zumindest nicht in erster Linie, sondern mit den Kunstwerken selbst. Es kommt auf die in sprachlichen Kunstwerken möglicherweise mitgeteilte Erkenntnis an.

Daß die Literatur als Kunst eine Widerspiegelung der Wirklichkeit "v obrazach" ist, und zwar im erkenntnistheoretischen Sinne, bedeutet zunächst einmal, daß sie eine "konkret-sinnliche" Widerspiegelung der Wirklichkeit ist¹¹⁷⁾. Die Kunst gilt als "die höchste Form der ästhetischen Beziehung der Menschen zur Wirklichkeit"¹¹⁸⁾. Und es wird angenommen, jegliche ästhetische Beziehung der Menschen zur Wirklichkeit sei "untrennbar mit der sinnlichen Stufe der Erkenntnis verknüpft"¹¹⁹⁾. Gegenstand des ästhetischen Verhaltens des Menschen könne "nur eine den Sinnen, sei es auch nur in der

Phantasie, zugängliche Erscheinung sein"¹²⁰⁾. Alles Ästhetische sei "sinnlich-konkret"¹²¹⁾.

Dabei spielt offensichtlich der Gedanke eine Rolle, daß zum ästhetischen Verhalten wesentlich die Auslösung von Gefühlen in dem sich ästhetisch Verhaltenden gehöre und nur ein sinnlich-konkreter Gegenstand Gefühle auslösen könne¹²²⁾. Es wird gesagt, daß "sinnlich Emotionierende" sei "das primär Spezifische der Kunst"¹²³⁾, die Kunst sei "emocional'no-obraznoe otaženie" der Wirklichkeit¹²⁴⁾.

Daß die Kunst die Wirklichkeit "v obrazach" widerspiegelt, scheint also zunächst einmal zu bedeuten, daß sie eine gefühlsauslösend wahrnehmungs- oder phantasiesinnliche Darstellung gibt. Es ist dann naheliegend, die obrazy in der Literatur mit jenen phantasiesinnlichen Vorstellungen zu identifizieren, die der Leser beim Lesen eines sprachlichen Kunstwerks realisieren mag: "Vorstellungen, die ihrerseits sich unbedingt auf die konkret-sinnliche Erfahrung des Menschen stützen"¹²⁵⁾. Da man aber weiß, wie subjektiv jene phantasiesinnlichen Vorstellungen sind, die ein Leser beim Lesen eines Textes realisiert, sagt man zuweilen, es komme gar nicht auf "die begleitenden anschaulichen Vorstellungen" an, sondern auf das, "was im Sinn der Worte selbst ausgedrückt worden ist", auf den "semantischen Gehalt"¹²⁶⁾. Dieser muß sinnlich-konkret sein.

Der Ausdruck "obraz" bedeutet in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen an sich entweder "tropische Wortfigur" oder "dargestellte (Personen-)Gestalt". Diese beiden Wortbedeutungen sind verhältnismäßig unproblematisch und ohne größere literaturtheoretische Tragweite. "Obraz" hat aber außerdem noch andere Bedeutungen von größerer Konsequenz für die Literaturtheorie. Diese haben sämtlich ihren Ursprung in jenem kunstphilosophischen Terminus, den der Hegelianer Belinskij 1838 in die Terminologie der russischen Literaturkritik eingeführt hat. "Obraz" in diesem Sinne bedeutete "Gestalt", nämlich "Gestalt" der "Idee". Die sowjetische Literaturwissenschaft, die sich zur Philosophie des dialek-

tischen und historischen Materialismus bekennt, kann natürlich diesen aus der Hegelschen Kunstphilosophie stammenden, seinem Wesen nach objektiv-idealistischen Begriff nicht in seiner ursprünglichen Form sich einverleiben. Der im Sinne des dialektischen und historischen Materialismus neu interpretierte Terminus "obraz" bezeichnet das Spezifikum der Literatur (und der Kunst überhaupt) als einer besonderen, eigenartigen Form des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus. Der Inhalt allerdings der von diesem Ausgangspunkt aus in der sowjetischen Literaturwissenschaft entwickelten obraz-Begriffe (nämlich, worin dieses Spezifikum besteht) variiert.

Man zieht es vor, von einer Eigenschaft, nämlich von "obraznost'", eher als von "obraz" zu sprechen. Mit dieser das Spezifische der Literatur ausmachenden Eigenschaft werden dann meistens auch der Gebrauch tropischer Wortfiguren und die Darstellung von (Personen-)Gestalten irgendwie theoretisch verknüpft. In der 1962 von der Akademie der Wissenschaften herausgegebenen "Teorija literatury" wird die "obraznost'" als "das Sein des Kunstwerks überhaupt" bezeichnet. Von "obraz" könne man, streng genommen, nur in bezug auf das Kunstwerk als Ganzes sprechen. Wenn man trotzdem gewisse einzelne Elemente des sprachlichen Kunstwerks als "obrazy" herausgreife - beispielsweise den "literarischen Charakter" -, dann stets nur als "Strukturelemente", als Elemente der das sprachliche Kunstwerk ausmachenden "obraznaja struktura", als "modifikacii obraza", d.h. als Modifikationen der das Kunstwerk als Ganzes konstituierenden "obraznost'"¹²⁷⁾.

Der Bedeutung "tropische Wortfigur" des Ausdrucks "obraz" wird in der sowjetischen Literaturwissenschaft in der Regel nur eine untergeordnete Stellung in der vom obraznost'-Begriff beherrschten Literaturtheorie eingeräumt¹²⁸⁾. Überwiegend wird die Trope ("obraz-metafora") nur als ein "zusätzliches Mittel zur Verstärkung der Anschaulichkeit, Eindringlichkeit und Emotionalität" anerkannt¹²⁹⁾. Es kommt allerdings auch vor, daß die "obraznost'" auf den "metaphori-

schen Gebrauch von Worten" reduziert wird. In diesem Falle hört man auf, die "obraznost" als die zentrale Kategorie der Literaturtheorie aufzufassen. Denn der metaphorische Gebrauch von Worten kann nicht für den literarischen Sprachgebrauch überhaupt als charakteristisch angesehen werden¹³⁰).

Wie wir wissen, hatte Belinskijs Formel vom "myšlenie v obrazach" ursprünglich einen hegelianischen Sinn. Sie sollte eine Abkürzung der Hegelschen Kunstphilosophie sein. Später löste sie Belinskij aus ihrem ursprünglichen objektiv-idealistischen kunstphilosophischen Zusammenhang. Symptomatisch dafür war, daß an die Stelle des Ausdrucks "obraz" immer häufiger "kartina" trat: das Kunstwerk hörte auf, die dem konkreten Allgemeinen allein angemessene "Gestalt" zu sein, und wurde zum (fiktiven) "Abbild" der empirischen Realität, das "zeigt" (d.h. exemplifiziert), was die empirische Wissenschaft "beweist". Man kann sagen, daß der Begriff des "obraz", wie er in der sowjetischen Literaturwissenschaft auf die Literatur angewandt wird, in der Regel auch - wie bei Belinskij - "kartina" bedeutet und sich auf das im sprachlichen Kunstwerk "Dargestellte" bezieht.

Unter "Darstellung" (izobraženie) müssen wir uns dabei das mehr oder weniger konkrete Bild vorstellen, das wir beim Lesen (etwa eines Romans) in unserer Phantasie realisieren und das etwa dem wahrnehmungssinnlichen Bild entspricht, welches beispielsweise eine Verfilmung uns darbieten würde. In diesem Sinne scheint zum Beispiel V. Nazarenko¹³¹) das sprachliche Kunstwerk als ein "System von Bildern" (sistema obrazov) aufzufassen. Er unterscheidet nämlich den Text ("slovesnyj tekst") von den Bildern, die dieser Text darstellt ("obraznyj tekst"). Es handele sich dabei etwa um "Bilder von Ereignissen" (obrazy sobytij). Der Text sei nur Träger dieser Bilder.

Ein solcher auf die Darstellung bezogener obraz-Begriff dürfte kaum als zentrale literaturtheoretische Kategorie geeignet sein. Wo man ihn durchführt, muß man den Begriff der "Darstellung" seinerseits weit ausdehnen, um über die sich zwangsläufig einstellenden logischen Schwierigkeiten hinweg-

zukommen. Ein Beispiel dafür ist L.I. Timofeevs Auffassung vom obraz-Begriff, wie sie uns schon in seinem Beitrag zur Literaturnaja enciklopedija über den "Obraz"¹³²⁾, aber auch noch in seinen "Osnovy teorii literatury" entgegentritt¹³³⁾. Timofeevs Definition des "obraz" enthält - wie überwiegend in der sowjetischen Literaturwissenschaft - auch schon die Definition des "tipičeskij obraz". Ein "obraz" ist danach "eine verallgemeinerte Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Form des Einzelnen, Individuellen"¹³⁴⁾, "die Synthese von Eigenschaften vieler vom Künstler beobachteter Erscheinungen, als deren neue Einheit"¹³⁵⁾. Wenn wir nun von Timofeevs "obraz" die Typik, ein wesentliches Merkmal, abstrahieren, bleibt der Begriff des "Bildes (kartina)" als der Darstellung einer Phantasievorstellung übrig. "Ein obraz ist ein konkretes und zugleich verallgemeinertes Bild (kartina) des menschlichen Lebens, das mit Hilfe der Phantasie geschaffen ist..."¹³⁶⁾. In ihm wird "die sinnliche Form der wiedergespiegelten Wirklichkeit" so bewahrt, "daß der Leser (Zuhörer u.ä.) ihn sich völlig konkret mit allen seinen individuellen Besonderheiten vorstellen kann"¹³⁷⁾. Der Begriff des "obraz" scheint also (von der Typik einmal abgesehen) mit dem der "Darstellung" (izobraženie) und des "Bildes" (kartina) zusammenzufallen. (Dem Begriff des "obraz" als einer tropischen Wortfigur mißt Timofeev keine zentrale literaturtheoretische Bedeutung bei¹³⁸⁾).

Die Darstellung in der Literatur hat, laut Timofeev, einen ganz bestimmten Gegenstand, nämlich "den Menschen im Lebensprozeß"¹³⁹⁾. Kern des literarischen "obraz" sei stets ein menschlicher Charakter. Timofeev spricht deshalb von "obrazcharakter"¹⁴⁰⁾. Dabei ist unter Charakter "ein bestimmter Typus menschlichen Verhaltens" zu verstehen¹⁴¹⁾. "Der obraz als Bild (kartina) des menschlichen Lebens setzt vor allem die Darstellung eines bestimmten menschlichen Charakters voraus, der im Zentrum dieses Bildes (kartina) steht"¹⁴²⁾.

Im weiteren führt nun jedoch Timofeev die Bestimmung des "obraz-charakter" so aus, daß sich die Identität von obraz-kartina-izobraženie wieder aufhebt. Denn er erweitert den ursprünglichen Begriff zu dem "allgemeinen Begriff, der den Typus der Darstellung des Lebens im Kunstwerk bezeichnet: die Vermenschlichung (očelovečennost') dieser Darstellung, die Auffassung irgendeines Aspekts der Wirklichkeit vom Standpunkt einer bestimmten menschlichen Persönlichkeit, die auf diese oder jene Weise ihre Beziehung zu dieser Erscheinung ausdrückt"¹⁴³⁾. Hinter dem Begriff des "obraz-charakter" verbirgt sich also der althergebrachte Dualismus von "Darstellung" (izobraženie) und "Ausdruck" (vyraženie). War ein "obraz" zuerst die Darstellung eines Charakters, so ist er nun auch der Ausdruck eines Charakters. Indem Timofeev stillschweigend die Kategorie des "Ausdrucks" eingeführt hat, fährt er aber fort, auch in diesem Sinne von "Darstellung" zu sprechen. So sagt er zum Beispiel, "daß in der Lyrik (wie überhaupt in der Literatur) vor allem Charaktere dargestellt werden"¹⁴⁴⁾. (In der Lyrik wird seiner Ansicht nach "der Charakter des lyrischen Helden" dargestellt¹⁴⁵⁾).

Ein "obraz" scheint danach nur als das, was das Kunstwerk als Ganzes "darstellt", faßbar zu sein: nicht als Onegin oder Tat'jana, sondern nur als "Evgenij Onegin". Denn es wird gesagt, "daß ein obraz, streng genommen, selbständig für sich allein nicht existiert, sondern in das in sich geschlossene Bildgewebe (obraznaja tkan') des Kunstwerks eingeht, indem es mit einer Reihe von anderen obrazy in Wechselbeziehung tritt"¹⁴⁶⁾: "Eine ganze Reihe von Elementen des Kunstwerks stellen für sich keinen vollständigen bildlichen Ausdruck (obraznoe vyraženie) dar, aber indem sie in das System der obrazy (sistema obrazov) eingehen, bereichern sie es und erhalten Bildcharakter (obraznyj charakter)"¹⁴⁷⁾. Darüber, was denn nun die einzelnen obrazy sind, die in ein Bildgewebe eingehen, erfährt man wenig. Als Ganzes ist das Kunstwerk "obraz": Darstellung (Ausdruck) eines Charakters - "eines Typus von menschlichem Verhalten (von Handlungen, Gedanken und Erlebnissen)"¹⁴⁸⁾. "Sprache und Komposition im Kunst-

werk unterscheiden sich von der Sprache und Komposition in anderen Gebieten der ideologischen Tätigkeit dadurch, daß sie in ihm in einer besonderen, von anderen Gebieten verschiedenen Funktion auftreten - in der Darstellung von Charakteren" ¹⁴⁹⁾.

Eine bestimmte Variante der Konzeption vom "myšlenie v obrazach", die neuerdings von P.V.Palievskij ¹⁵⁰⁾ vertreten worden ist, stellt zwischen dem "obraz" als tropischer Wortfigur und dem "obraz" als bildhafter Darstellung ("kartina") eine Beziehung her. Palievskij knüpft bei Potebnja an, dem er das Verdienst zuschreibt, "jenen Punkt, in dem sich bildlicher und logischer Gedanke (obraznaja i logičeskaja mysl') treffen", gefunden zu haben ¹⁵¹⁾. Palievskij denkt dabei an Potebnjas Theorie vom "obraz" als "innerer Form" des Wortes. Diese Theorie besagt, jedes Wort sei ursprünglich der Ausdruck einer Analogie zwischen etwas schon Benanntem und dem zu Benennenden. Jedes Wort enthalte aus diesem Grunde außer seiner äußeren Form, d.h. seiner lautlichen Form, auch noch - mehr oder weniger verblaßt - einen "obraz" als "innere Form" des im Wort Objektivierten. Dieser sei die "nächstliegende etymologische Bedeutung" des Wortes, die ursprünglich dazu gedient habe, das noch Unbenannte durch einen Vergleich zu objektivieren ¹⁵²⁾. Dem logischen Denken liegt demnach ein analogisches Denken zugrunde, das nicht Identität, sondern Ähnlichkeiten herstellt. Wie schon lange vor ihm Vico, so sprach Potebnja von einer ursprünglichen Einheit von Sprache und Poesie. Und zwar betrachtete er die Sprache als im Ursprung poetisch, weil sie nicht logisch-begrifflich, sondern in Ähnlichkeiten, Bildern und Gleichnissen gesprochen habe ¹⁵³⁾.

Palievskij bezieht sich nun insofern auf Potebnja, als er den Vergleich als "das Modell des künstlerischen Gedankens" auffaßt. "Myšlenie v obrazach", als die der Kunst eigene "Form der Erkenntnis", betrachtet er als analogisches Denken. Die einfachste Form des "obraz" ist demnach "die Widerspiegelung eines Gegenstandes in einem anderen" ¹⁵⁴⁾. In seiner entwickelten Form ist der "obraz" ein ganzes "System wechselseitiger Widerspiegelungen" (sistema vzaimootraženij):

"Die Gegenstände beleuchten sich in ihm gegenseitig wie gut aufgestellte Spiegel..."¹⁵⁵). Palievskij bezieht in dieses System wechselseitiger Widerspiegelungen, das das Kunstwerk konstituiert, sowohl die tropischen Wortfiguren als auch die größeren Einheiten der Darstellung ein. Die tropische Wortfigur hat jedoch auch für ihn nur untergeordnete Bedeutung in diesem Zusammenhang. Denn wie er sagt: "Die Sprache macht nicht das Wesen des obraz aus". Das "myslenie v obrazach" ist seiner Ansicht nach vielmehr "eine solche Form des menschlichen Denkens, die sich in verschiedenen Materialien verwirklichen kann"¹⁵⁶).

Potebnja hat seine linguistische Theorie auch selbst auf die Kunst angewandt. Und zwar meinte er, "daß im poetischen und folglich überhaupt im Kunstwerk dieselben Elemente wie auch im Wort vorhanden sind". Der äußeren Form des Wortes entsprach seiner Ansicht nach im sprachlichen Kunstwerk "das Wort, die Einheit von Laut und Bedeutung", dem Wortinhalt die "Idee" und der inneren Form des Wortes der "chudožestvennyj obraz"¹⁵⁷). Unter letzterem verstand er dabei etwas, "das, während es sich im Augenblick des Schaffensaktes noch auf einen engen Kreis sinnlicher Bilder (čuvstvennye obrazy) bezieht, sofort zum Typus, zum Ideal wird", oder wie er auch sagte: zum "Symbol"¹⁵⁸).

Wir wollen nicht auf die Frage eingehen, in welchem Sinne Potebnja die Ausdrücke "Idee" einerseits und "Typus", "Ideal", "Symbol" andererseits gebrauchte. Wie wir wissen, können "Typus", "Ideal" und "Symbol" Synonyme sein und - im objektiv-idealistischen Sinne - "die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit" (Solger¹⁵⁹) bedeuten. Im Gegensatz zu "Typus" (und "Ideal") kann jedoch "Symbol" auch auf analogisches Denken weisen. In diesem letzteren Sinne gebrauchte Hegel (im Unterschied zu Goethe, Solger u.a.) den Ausdruck "Symbol" und lehnte ihn deshalb als Bezeichnung für das ästhetische Ideal (nämlich für die Einheit von Idee und Gestalt) mit den Worten ab: "Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einer Seits in ihr die Idee nur in abstrakter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit in's Bewußtseyn tritt, und anderer Seits

dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß¹⁶⁰⁾.

Die auf das (sprachliche) Kunstwerk übertragene Theorie von der "inneren Form" ist - wenn auch vor einem anderen philosophischen Hintergrund - auch in der sowjetischen Literaturwissenschaft vertreten worden. So führte L.I. Timofeev in seinen "Problemy teorii literatury" (Moskva 1955) aus: "Die Sprache ist Form in bezug auf den obraz, wie der obraz Form in bezug auf den Ideengehalt des Werkes ist"¹⁶¹⁾. Für Timofeev war dabei (im Unterschied zu Palievskij, dem der Vergleich als Modell des "myšlenie v obrazach" dient) der "obraz" auf keinen Fall als Analogie die innere Form des Ideengehalts, sondern als "tipičeskij obraz". Und dies entspricht auch der Generallinie der sowjetischen Literaturtheorie, deren Ausgangspunkt eine dialektisch-materialistische Interpretation des Belinskijschen Begriffs von den "idealy ili tipičeskie obrazy"¹⁶²⁾ ist. Dieser Begriff war jedoch seinerseits eine Interpretation der Hegelschen Kunstphilosophie und als solcher vom "Symbol" abgegrenzt.

4. "Tipičnost'"

Wie wir schon wissen, haben die Ausdrücke "tipičnoe" und "tipičeskoe" verschiedene Bedeutungen, obwohl sie beide als "das Typische" ins Deutsche übersetzt werden. Diese Bedeutungsdifferenz, ausgedrückt in den verschiedenen Suffixen, ist der Grund dafür, daß man in der sowjetischen Literaturwissenschaft einerseits vom "tipičnoe v dejstvitel'nosti" und andererseits vom "tipičeskoe v literature" spricht. Denn das Suffix -esk- drückt eine weniger enge Verknüpfung der Eigenschaft mit dem Ding aus als das Suffix -n-. Und mit dem "tipičeskoe v literature" wird, weil es als eine Widerspiegelung des Typischen in der Wirklichkeit aufgefaßt wird, eine Eigenschaft gemeint, die in einer weniger engen Beziehung zu dem betreffenden Ding steht als das "tipičnoe v dejstvitel'nosti". Demnach ist die Differenz zwischen dem "tipičnoe" und dem "tipičeskoe" nicht nur eine linguistische Angelegenheit, sondern auch in unserem Zusammenhang von Belang.

Nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Wissenschaft wird typisiert. Es ergibt sich daraus die Frage, wie sich das Typische in der Literatur, das Typische in der Wissenschaft und das Typische in der Wirklichkeit zueinander verhalten. In der sowjetischen Literaturwissenschaft bringt man aber nur selten das Typische in der Literatur mit dem Typischen in der Wissenschaft und in der Wirklichkeit in einen Vergleich, sondern überwiegend mit dem Gesetz in der Wissenschaft und in der Wirklichkeit. Es wird gesagt: "Das Typische (tipičeskoe) in der Kunst und das Gesetz in der Wissenschaft stützen sich auf objektive Prozesse der Natur und der menschlichen Gesellschaft, die außerhalb des Bewußtseins des Wissenschaftlers oder Künstlers bestehen"¹⁶³). Daraus ergibt sich die kompliziertere Frage, wie sich das Typische in der Literatur, das Typische in der Wissenschaft, das Gesetz in der Wissenschaft, das Typische in der Wirklichkeit und das Gesetz in der Wirklichkeit zueinander verhalten.

Für die sowjetische Literaturwissenschaft kann es natürlich nicht gleichgültig sein, was Lenin dazu gesagt hat. In seinem Aufsatz "Lenin o značeni terminu 'tipičnoe'"¹⁶⁴) hat V. Kožinov einige Stellen angeführt, wo Lenin den Begriff des "tipičnoe" mit dem Begriff des "historischen Gesetzes" in Verbindung gebracht hat. So legte sich Lenin einmal die Frage vor, "ob es historische Gesetze gibt, die die Revolution betreffen und keine Ausnahme kennen". Seine Antwort war: "Solche Gesetze gibt es nicht. Solche Gesetze haben nur das Typische (tipičnoe) im Auge, das, was Marx einmal den 'idealen' im Sinne eines durchschnittlichen (srednij), normalen (normal'nyj), typischen (tipičnyj) Kapitalismus genannt hat". An einer anderen Stelle behandelte Lenin das Problem, "wie typisch (tipičen) oder wahrscheinlich (verojaten) ein friedlicher oder gewaltsamer Umsturz ist"¹⁶⁵). In "Gosudarstvo i revolucija" behauptet er, Marx und Engels hätten die "Unvermeidlichkeit der gewaltsamen Revolution" gelehrt. Dieses Gesetz der Unvermeidlichkeit der gewaltsamen Revolution

besage, daß der bürgerliche Staat nicht auf friedliche Weise vom proletarischen Staat abgelöst werden kann, "sondern, als allgemeine Regel, nur durch eine gewaltsame Revolution"¹⁶⁶⁾. Lenins Formulierung ist so vieldeutig, daß man nicht erkennen kann, ob das nur "als allgemeine Regel" geltende Gesetz, daß sozialistische Revolutionen gewaltsam vollzogen werden, idealtypisch oder durchschnittstypisch sein soll. Sagt das Gesetz darüber etwas aus, mit welcher statistischen Wahrscheinlichkeit eine sozialistische Revolution friedlich oder gewaltsam verläuft, oder wird nur dem Gesetz selbst eine gewisse Wahrscheinlichkeit (d.h. Glaubwürdigkeit) zugesprochen? Unter dem "tipičnoe" verstand Lenin jedenfalls das Gesetzmäßige. Der methodologische Charakter des von ihm gemeinten Gesetzes war jedoch äußerst unbestimmt.

Als in den 30er Jahren die Lehre vom Typischen in der Literatur zu einem festen Bestandteil der sowjetischen Literaturtheorie herausgebildet wurde, konnte man häufig die Beteuerung lesen, die Typisierung, deren Resultat das Typische in der Literatur ist, lasse sich nicht im Sinne der "formal-logischen Theorie der Verallgemeinerung" begreifen¹⁶⁷⁾. Man hat sich in diesem Zusammenhang zum Beispiel gegen I.I. Glivenko gewandt, der in den 20er Jahren den Versuch unternommen hatte, vier Arten der poetischen Darstellung der Wirklichkeit zu unterscheiden; eine individuelle, eine ideale, eine typische und eine symbolische¹⁶⁸⁾. Individuell war danach die Darstellung "einer möglichst erschöpfenden Anzahl von verschiedenartigen Elementen einer Erscheinung..., von Elementen, die die gegebene Erscheinung von ihr ähnlichen Erscheinungen unterscheiden"¹⁶⁹⁾, typisch die Darstellung "gerade solcher Merkmale, die einigen oder vielen Erscheinungen gemein sind"¹⁷⁰⁾. Die symbolische Darstellung war bestimmt als "eine der Abarten der typischen Darstellung, die jedoch bis zur äußersten Stufe ihrer Entwicklung im Sinne des Umfangs der Verallgemeinerung getrieben ist"¹⁷¹⁾. (Wie die ideale Darstellung aufgefaßt wurde, ist in unserem Zusammenhang nicht so wichtig).

In der Logik wird "Inhalt" und "Umfang" der Begriffe unterschieden. Unter "Umfang" versteht man die Anzahl von Individuen, die unter einen Allgemeinbegriff fallen und auf diese Weise eine Klasse bilden. Die Frage nach dem Umfang eines Begriffs geht aber eigentlich schon über die formale Logik hinaus¹⁷²⁾. Wie es Glivenko darlegt, hat die individuelle Darstellung den geringsten Umfang und den größten Inhalt (d.h. sie gibt die größte Anzahl von Merkmalen wieder), die symbolische Darstellung umgekehrt den größten Umfang und den geringsten Inhalt. Die typische Darstellung liegt in der Mitte zwischen der individuellen und der symbolischen; sie ist "umso weiter, je geringer die Anzahl von Elementen ist, die in ihren Bestand eingehen"¹⁷³⁾. Glivenko scheint jedoch selbst vor den daraus zu ziehenden Schlüssen Angst bekommen zu haben. Er gestand: "Die Aufgabe der symbolischen Darstellung bleibt noch ungelöst und wird wahrscheinlich ungelöst bleiben, weil das Symbol das Bild (obraz), d.h. das eigentliche Wesen des dichterischen Werkes, ausschließt. Das Gebiet der Symbolik ist das Gebiet des abstrakten Denkens, der Logik und der Mathematik, nicht aber der Literatur oder der Malerei"¹⁷⁴⁾.

Man warf nun Glivenko vor, die typische Darstellung, wie er sie konzipiert hatte, verallgemeinere formal-logisch und sei deshalb nicht in der Lage, "das Wesentlichere vom weniger Wesentlichen zu unterscheiden"¹⁷⁵⁾. Glivenko könne sich die Typisierung nur als eine "mechanische Vereinigung von Merkmalen, die einer Reihe von Erscheinungen gemein sind"¹⁷⁶⁾, vorstellen. Im Hinblick auf diese Mängel einer formal-logischen Bestimmung des Typischen müsse man auch vor der Definition warnen, die geradezu als die übliche bezeichnet werden kann, vor der Definition: "Ein Typus ist eine Verallgemeinerung der Wirklichkeit, eine Vereinigung von Merkmalen, die für eine ganze Gruppe von Menschen charakteristisch sind, in einer individuellen Gestalt"¹⁷⁷⁾. (So hatte ja auch Balzac von sich gesagt, er typisiere "par la réunion des traits de plusieurs caractères

homogènes¹⁷⁸⁾. Man müsse vielmehr, um Mißverständnisse auszuschließen, formulieren: "Ein Typus ist eine Verallgemeinerung des Wesentlichen..., ausgedrückt in individueller, konkret-sinnlicher Form"¹⁷⁹⁾. Nur die dialektische, nicht aber die formale Logik sei in der Lage, das Typische als "das Wesen einer Erscheinung" zu begreifen¹⁸⁰⁾.

Erst nach dem 2. Weltkrieg hat man in der Sowjetunion - allerdings auch nicht ganz und gar - aufgehört, die formale Logik, wie Lenin, als die Lehre bloß "von den äußeren Formen des Denkens" geringzuschätzen. Man begann ihren Wert zu erkennen und sie als Unterrichtsfach neu einzuführen¹⁸¹⁾. Dadurch aber wurde die Frage aktuell, wie sich formale und dialektische Logik zueinander verhalten.

Die dialektische Logik, wie sie Lenin verstand, ist nicht formal; sie fällt mit der Erkenntnistheorie zusammen¹⁸²⁾. Die formale Logik ist die Lehre von der Identität und Diversität alles Meinbaren, unabhängig von der epistemologischen Frage, ob das Gemeinte auch wirklich ist¹⁸³⁾. In der dialektischen Logik Lenins dagegen sind die Gesetze des Denkens Widerspiegelungen der in der Wirklichkeit herrschenden Gesetze: "Die Objektivität der Begriffe, die Objektivität des Allgemeinen im Einzelnen und im Besonderen zu negieren, ist unmöglich. Hegel", so fährt Lenin fort, "ist folglich viel tiefgründiger als Kant und andere, wenn er die Widerspiegelung der Bewegung der objektiven Welt in der Bewegung der Begriffe untersucht"¹⁸⁴⁾.

Die Bewegung wurde von Lenin als "Selbstbewegung" aufgefaßt. Hegel hatte die Selbstbewegung bestimmt als "nichts Anderes, als daß Etwas in sich selbst, und der Mangel, das Negative seiner selbst, in einer und derselben Rücksicht ist. Die abstrakte Identität mit sich" - das betrifft die formale Logik - "ist noch keine Lebendigkeit, sondern daß das Positive an sich selbst die Negativität ist, dadurch geht es außer sich und setzt sich in Veränderung. Etwas ist also lebendig, nur insofern es den Widerspruch in sich enthält, und zwar diese Kraft ist, den Widerspruch in sich zu fassen und aus-

zuhalten"¹⁸⁵). Lenin, der von der "Widerspiegelung der Bewegung der objektiven Welt in der Bewegung der Begriffe" ausgeht, begründet die Selbstbewegung in der "Einheit der Gegensätze (Spaltung des Einheitlichen in einander ausschließende Gegensätze und das Wechselverhältnis zwischen diesen"¹⁸⁶): "Die Beziehungen (=Übergänge=Widersprüche) der Begriffe = der Hauptinhalt der Logik, wobei diese Begriffe (und ihre Beziehungen, Übergänge, Widersprüche) als Widerspiegelungen der objektiven Welt gezeigt sind", notierte sich Lenin¹⁸⁷).

Im Gegensatz zur dialektischen Logik schließt die formale Logik Widersprüche als Denkfehler aus. Dieser Schwierigkeit versucht man in der Sowjetunion zu begegnen, indem man die formale Logik als einen Sonderfall der dialektischen Logik ausgibt. Die formal-logischen Gesetze sollen demnach nur eine relative Gültigkeit haben: der Satz der Identität spiegele nur die relative Beständigkeit der Dinge wider¹⁸⁸). Diese Auffassung ist jedoch nicht unbestritten. Es ist doch fraglich, ob es überhaupt Sinn hat, von "dialektischen Widersprüchen" zu sprechen, wenn man im Unterschied zu Hegel auf dem Standpunkt der Widerspiegelungstheorie steht. Neuerdings wird deshalb zuweilen auch gesagt, dialektische Widersprüche seien gar keine kontradiktorischen Gegensätze im Sinne der formalen Logik (wie der zwischen A und Nicht-A), sondern nichts weiter als Gegensätze (wie zwischen A und B)¹⁸⁹). Die Kritik an der formalen Logik im Hinblick auf den Begriff des "Typischen" besagt, die Verallgemeinerung, wie sie von der formalen Logik aufgefaßt werde, sei indifferent gegenüber der Wesentlichkeit der verallgemeinerten Bestimmungen für die einzelne Erscheinung. Das Typische sei jedoch gerade das für eine Reihe von Erscheinungen wesentliche Allgemeine: nämlich die dialektische Einheit des Allgemeinen und Einzelnen im Besonderen.

Die Kritik an der formalen Logik im Hinblick auf den Begriff des "Typischen" wird mit einer Kritik am literaturaxiologisch negativ eingestuften Klassizismus und Naturalismus verbunden.

Es wird gesagt, die klassizistischen Schriftsteller typisier-
ten so, wie die formale Logik das Verallgemeinern verstehe:
sie ließen das Besondere unter den Tisch fallen¹⁹⁰). Mit dem
Naturalismus wird die formale Logik in Verbindung gebracht,
weil er das Typische als "das am häufigsten Vorkommende,
Alltägliche, Durchschnittliche und Mittelmäßige" auffasse
und auf diese Weise eben wie die formale Logik indifferent
gegenüber dem Wesen der einzelnen Erscheinung verallgemeinere.
Das Typische im Naturalismus sei ein Durchschnittsbild
(sobiratel'naja fotografija)¹⁹¹).

Die richtige, der dialektischen Logik gemäße Typisierung, wird
gesagt, vollzieht demgegenüber der Realismus. Er verallge-
meinere, ohne vom Besonderen zu abstrahieren: "indem er die
Wirklichkeit widerspiegelt, gibt er das Allgemeine im Be-
sonderen wieder"¹⁹²). Im Gegensatz zum Naturalismus komme es
dem Realismus nicht auf die Menge der in Betracht gezogenen
Individuen an, sondern auf die "Verallgemeinerung der
wesentlichen Seiten und Gesetzmäßigkeiten der menschlichen
Tätigkeit und des menschlichen Bewußtseins"¹⁹³). "Die Auf-
fassung des Typischen als des am häufigsten Vorkommenden,
Alltäglichen, Durchschnittlichen und Mittelmäßigen ist
charakteristisch für den Naturalismus, während die großen
Klassiker des Realismus das Typische auch im Ungewöhnlichen,
Einmaligen und Heroischen aufdecken..."¹⁹⁴). D.h. für den
Realismus ist weder das eine noch das andere notwendig mit
dem Typischen verknüpft.

Die Typisierung (tipizacija), deren Resultat das Typische
(tipičeskoe) ist, wird nicht nur dem literarischen, sondern
dem künstlerischen Schaffen überhaupt zugeschrieben¹⁹⁵). Sie
wird dabei als eine der Literatur (und der Kunst überhaupt)
eigene Art der Verallgemeinerung ausgegeben, und da das
Denken des Künstlers ein "obraznoe myšlenie" sein soll - als
"obraznoe obobščenie"¹⁹⁶). Es herrscht allerdings keine
Einigkeit darüber, ob die Typisierung nur eine Art der
künstlerischen Verallgemeinerung ist oder ob sie mit der

künstlerischen Verallgemeinerung zusammenfällt. Wo "tipizacija" und "obraznoe obobščenie" als identisch gedacht werden, heißt es: "Die Verallgemeinerung tritt in der Kunst als Typisierung der Erscheinungen auf"¹⁹⁷⁾. Wo die Typisierung als eine Art der Gattung "künstlerische Verallgemeinerung" gedacht wird, heißt es: "Die Verallgemeinerung ist in der Kunst unausbleiblich, aber nicht jede Verallgemeinerung führt zu Typen"¹⁹⁸⁾. In diesem zweiten Falle wird jedoch dann regelmäßig die Typisierung als die klassische, vollkommene Form der künstlerischen Verallgemeinerung ausgegeben. "Das Typische in der Kunst ist die vollkommenste Form der künstlerischen Verallgemeinerung; aber... die künstlerische Verallgemeinerung ist umfassender als die Typisierung, denn die Typisierung ist nur eine Art der Verallgemeinerung in der Kunst..."¹⁹⁹⁾.

In dem einen Fall muß der Begriff der "Typisierung", in dem anderen Fall der Begriff der "Verallgemeinerung" differenziert werden. In dem einen Fall heißt es etwa: "Die Typisierung ist die spezifische Weise der künstlerischen Verallgemeinerung, die ihrerseits wieder unterschieden ist hinsichtlich der Methoden, wie verallgemeinert wird: realistisch, naturalistisch, romantisierend, symbolisierend usw."²⁰⁰⁾. Ein Beispiel für den zweiten Fall ist V. Dneprows Aufsatz "Ob ideal'nom i tipičeskom obraze". In diesem Aufsatz werden Idealisierung und Typisierung als "die beiden historisch selbständigen Hauptformen der künstlerischen Verallgemeinerung" unterschieden. Erst mit Beginn der "realistischen Kunstepoche" (in der Mitte des 19. Jh.s) habe die Typisierung die Oberhand gewonnen²⁰¹⁾. "Die typische Gestalt hat im wesentlichen eine vorwiegend erkenntnistheoretische, die ideale dagegen eine vorwiegend normative Funktion". Idealisiert werde im Hinblick auf das, "was der Mensch will und was er braucht"²⁰²⁾. Dabei erweist sich die Schwäche der idealisierenden künstlerischen Verallgemeinerung vom erkenntnistheoretischen Standpunkt: "Die idealisierende Kunst eliminiert nach Möglichkeit die Widersprüche des Besonderen und des Allgemeinen im Inhalt der Persönlichkeit, während die typisierende

Kunst diese Widersprüche entwickelt und sie dadurch in der höheren Einheit des Typs überwindet. Die idealisierende Kunst rückt das Allgemeine in den Vordergrund... Die typisierende Kunst gelangt zum allgemeinen Inhalt des Charakters durch größtmögliche Entwicklung, Entfaltung und Herausstellung seiner individuellen, sozialen und historischen Besonderheiten²⁰³⁾. Es erweist sich auf diese Weise, daß Idealisierung und Typisierung, wenn auch als zwei Formen der künstlerischen Verallgemeinerung, so doch keineswegs als zwei gleichwertige Formen aufgefaßt werden. Die Idealisierung ist der Typisierung unterlegen.

Der Sozialistische Realismus erscheint in diesem Zusammenhang als die historisch bedingte (Möglichkeit der) Überwindung des Dualismus von Idealisierung und Typisierung. Der bürgerliche Realismus nämlich, wird gesagt, vermochte nicht, ideale Gestalten darzustellen, die zugleich typisch waren. "Die Kunst des sozialistischen Realismus vermag erstmalig bis zur letzten Konsequenz realistisch zu sein. Sie bedarf keiner Idealisierung mehr, um einen positiven Helden darzustellen...In der Epoche, in der die sozialistische Gesellschaft im Entstehen begriffen ist, werden die positiven Helden sozial-typisch²⁰⁴⁾. Der Sozialistische Realismus ist "die künstlerische Analyse der in der Wirklichkeit vor sich gehenden Realisierung des Ideals"²⁰⁵⁾.

Um keinen Zweifel am Sinn dessen zu lassen, was Dneprov über die historisch bedingte Möglichkeit der Darstellung positiver und zugleich sozial-typischer Helden gesagt hat, führen wir noch zwei dem Sinn nach gleiche Äußerungen sowjetischer Literaturtheoretiker an. M. Rozentals sieht die eigenartige Situation des Sozialistischen Realismus darin, "daß der literarische Typus die Widerspiegelung realer Menschen ist", und zwar auch dann, wenn es sich um eine ideale Gestalt handelt²⁰⁶⁾. Denn in der sowjetischen Wirklichkeit findet sich, wie er sagt, Heroismus "in massenhaftem Maßstab" vor²⁰⁷⁾. "In unserem Land sind Talente, befähigte Menschen, Helden keine seltenen Erscheinungen mehr.

Auf den Straßen unserer Städte und Dörfer tauchen immer häufiger Menschen mit Orden an der Brust auf - mit jenem sichtbarsten Zeugnis für den Heroismus, die Begabung und Befähigung des Menschen²⁰⁸⁾. Oder wie A.I. Revjakin gesagt hat: Erst im Sozialistischen Realismus könne der dargestellte positive Held "eine echte typische Person der realen Wirklichkeit" sein. "Im positiven Helden des sozialistischen Realismus ist zum ersten Mal in der Weltliteratur der Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Ideal überwunden. Das Ideal dieses Helden ist real, objektiv existierend und verwirklicht²⁰⁹⁾. Diese Eigenart der sozialistischen Wirklichkeit bedinge die "äußerste Faktizität der Sowjetliteratur"²¹⁰⁾.

Nach all dem Gesagten ist klar, daß die theoretische Verknüpfung von "Realismus" und "Typik" in der sowjetischen Literaturtheorie nicht eindeutig ist, weil die Begriffe "Realismus" und "Typik" verschiedene Reichweite haben können. In jedem Falle aber wird gesagt: "Hauptmerkmal des Realismus ist die Typisierung... Die künstlerische Typisierung ist die objektive Gesetzmäßigkeit der realistischen Kunst, deren Verletzung zu Formalismus oder Naturalismus führt"²¹¹⁾. Diese Verknüpfung von "Realismus" und "Typisierung" stützt sich in erster Linie auf die Realismus-Definition von Engels. Offensichtlich aber war diese Definition nur auf eine bestimmte, typologisch und periodisierend festlegbare Art von Literatur bezogen, und keineswegs - wie man in der sowjetischen Kunsttheorie häufig interpretiert²¹²⁾ - auf die "wahre" Literatur (und Kunst) überhaupt. Diese Überinterpretation der Engelsschen Definition hat ihren Grund darin, daß man überhaupt den wenigen Bemerkungen der "Klassiker" zur Literatur eine größere Bedeutung beimißt, als sie haben, und daß die Vertreter des sozialistisch-realistischen Literaturprogramms - wie andere Vertreter von Literaturprogrammen auch - dazu neigen, die in ihrem Programm konzipierte Literatur - und damit auch den Realismus - als Inkarnation der "wahren" Kunst zu betrachten. Man ist deshalb dazu übergegangen, entweder die realistische Literatur des 19. Jh.s (auf die sich Engels bezieht) "klassisch" zu

nennen und in ihr "die eigentlich reifen Erscheinungsformen der wesentlichen Besonderheiten der Kunst (!)" - darunter der Typisierung - zu sehen²¹³⁾. Oder man sagt: "Friedrich Engels' Begriffsbestimmung des Realismus, die Treue des Details, typische Charaktere und typische Umstände fordert, hat m.E. einen bestimmten Typus realistischer Literatur vor Augen... Schon angesichts einer so tief realistischen Menschheitsdichtung wie Goethes Faust trifft sie nicht mehr vollinhaltlich zu. Daß sie eine für alle Zeiten und Völker zutreffende Definition sein soll, scheint mir eine nachträgliche Interpretation, die aus der Sache heraus nicht zu rechtfertigen ist. Kategorien wie Realismus und das Typische drücken m.E. allgemeine Existenzbestimmungen der Kunst aus - und sind gerade deshalb jeweils historisch konkret zu fassen..."²¹⁴⁾.

Zeitweilig waren bestimmte Varianten der Theorie vom Typischen in der Literatur nahezu sakrosankt, weil sie die Partei selbst zu Bestandteilen des Marxismus-Leninismus erhoben hatte. Auf dem 19. Parteitag (vom 5.-15. Oktober 1952) beispielsweise gab Malen'kov, der an Stelle von Stalin den Rechenschaftsbericht des Zentralkomitees ablegte, den sowjetischen Schriftstellern die Anweisung, "typische Gestalten" (tipičeskie obrazy) zu schaffen. Er sagte: "Nach marxistisch-leninistischer Auffassung bedeutet das Typische keineswegs irgendeinen statistischen Durchschnitt. Typisch ist das, was dem Wesen einer gegebenen sozialen und historischen Erscheinung entspricht, und nicht einfach das am häufigsten Verbreitete, das oft Wiederkehrende, Gewöhnliche. Bewußte Überbetonung, Zuspitzung einer Gestalt schließt das Typische nicht aus, sondern offenbart und unterstreicht es vollständiger. Das Typische ist die wesentliche Sphäre, in der die Parteilichkeit in der realistischen Kunst in Erscheinung tritt. Das Problem des Typischen ist stets ein politisches Problem"²¹⁵⁾. Vor allem legte man Wert auf die Darstellung der "typischen positiven Charakterzüge des einfachen Menschen"²¹⁶⁾.

In einer Unzahl von Aufsätzen "löste" man in der folgenden Zeit "das Problem des Typischen" im Sinne Malen'kovs - bis dieser im Februar 1955 als Ministerpräsident zum Rücktritt gezwungen wurde²¹⁷⁾. Die Formulierungen Malen'kovs stammten übrigens nahezu Wort für Wort aus der damals wegen einiger ihrer als "Trotzkisten" entlarvten Mitarbeiter schon lange aus dem Verkehr gezogenen "Literaturnaja enciklopedija" (aus dem Artikel "Realizm" von D. Mirekij, Bd. 9, S. 548-76)²¹⁸⁾. Nachdem Malen'kov zurückgetreten war, verurteilte die Zeitschrift "Kommunist", das ideologische Organ der Partei, in einem Aufsatz "K voprosu o tipičeskom v literature i iskusstve" seine Formulierungen als scholastisch und dogmatisch. Ihr Gehalt blieb jedoch praktisch unangestastet.

In einem der Aufsätze, in denen Malen'kovs Formulierungen propagiert worden waren, findet sich eine Unterteilung des Typischen in drei Arten. Danach gibt es 1. "das verbreitete", 2. "das nicht-verbreitete" und 3. "das neue Typische"²¹⁹⁾. Als Beispiele für die erste Art des Typischen in der Literatur werden die Gestalten Grušnickij aus Lermontovs "Geroj našego vremeni" und Karenin aus Tolstojs "Anna Karenina" angeführt, für die zweite Pečorin und Anna Karenina aus denselben Romanen, für die dritte Nil aus Gor'kij's Drama "Meščane" und Pelageja Vlasova aus Gor'kij's Roman "Mat'". Im Hinblick auf die letztgenannte Art des Typischen in der Literatur pflegt man sich auf die Erinnerungen Paul Lafargues zu beziehen, wonach Marx Balzac unter anderem auch als den "prophetischen Schöpfer von Gestalten, die unter Louis-Philippe sich noch im embryonalen Zustande befanden und erst nach seinem Tode, unter Napoleon III. sich vollständig entwickelten", bewundert haben soll²⁰⁾. Solche literarisch dargestellten Personen sind, wie gesagt wird, als real mögliche Personen der dargestellten Wirklichkeit "nicht die Regel, sondern eher eine Ausnahme". Die Charaktereigenschaften der Pelageja Vlasova beispielsweise seien zwar nicht "quantitativ herrschend" gewesen,

aber sie "lagen in der Richtung der wesentlichen Grundtendenzen der gesamten Arbeiterklasse. Dies war jener kleine Wasserlauf, der ein mächtiger Strom werden sollte" ²²¹⁾,

Die Unterteilung des Typischen in die Arten des "verbreiteten", "nicht-verbreiteten" und "neuen Typischen" ist in der einen oder anderen Form in der gesamten sowjetischen Literaturwissenschaft üblich. Die Unterscheidung zwischen dem "verbreiteten" und dem "neuen Typischen" soll besagen, "daß die erkenntnistheoretische Bedeutung der Charaktere, in denen sich die wesentlichen Seiten des morgigen Tages zeigen, der bereits heute vorbereitet wird, nicht geringer ist als die jener Charaktere, in denen sich die Züge der Gegenwart zeigen, die sich behauptet und verbreitet haben" ²²²⁾.

Die Unterscheidung zwischen dem "verbreiteten" und dem "nicht-verbreiteten Typischen" soll besagen, daß es nicht darauf ankommt, "ob ähnliche Charaktere häufig oder selten vorkommen, sondern wie symptomatisch sie sind" ²²³⁾. Beide Unterscheidungen richten sich dagegen, daß das Typische - statt als das Wesentliche - als das statistisch Durchschnittliche aufgefaßt wird. Ganz gleich, zu welcher Art des Typischen eine Erscheinung gehört - sie ist typisch, "wenn ihre Eigenschaften nicht zufällig, sondern von objektiven gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten bedingt und folglich nicht nur für sich allein, sondern für eine ganze Reihe von Erscheinungen charakteristisch, symptomatisch sind" ²²⁴⁾. "Das Typische ist das, worin sich gesetzmäßige Grundzüge der gesellschaftlichen Verhältnisse ausgedrückt haben (unabhängig davon, ob sie selten oder häufig im Leben hervortreten)" ²²⁵⁾.

5. "Tipičeskij obraz"

"Tip" und "obraz" sind Begriffe, die sich in der sowjetischen Literaturwissenschaft - zumindest dann, wenn von der "realistischen" Kunst die Rede ist - gegenseitig implizieren. ²²⁶⁾ Dieser obraz-Begriff, der mit dem Begriff des "tipičeskij obraz" zusammenfällt, hat seinen ideengeschichtlichen Ursprung in der objektiv-idealistischen Kunstphilosophie, in der

Konzeption vom "sinnlichen Scheinen der Idee" (Hegel), von der "Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit" (Solger). "Das Einzelne ist nichts anderes als die wirkliche Gattung, nicht unmittelbar, sondern durch die Mitte des Besonderen oder der Art"²²⁷⁾. Deshalb, so besagte diese Konzeption, erscheint die Idee im Kunstwerk immer im "tipičeskij obraz". "Denn das Allgemeine kann sich überhaupt im Einzelnen nur durch die Mitte des Besonderen darstellen"²²⁸⁾. Die sowjetische Literaturwissenschaft übernahm den Begriff des "tipičeskij obraz" von Belinskij und versuchte, ihm einen dialektisch-materialistischen Sinn zu verleihen, indem sie ihn in den Zusammenhang der Leninschen Widerspiegelungstheorie stellte. Der "obraz" sei, so wird definiert, "die dialektische Einheit des Allgemeinen und Individuellen, wobei das Allgemeine, für eine Reihe von Erscheinungen Wesentliche sich im Individuellen und durch das Individuelle als das Typische enthüllt"²²⁹⁾.

Ebensowenig wie bei Belinskij, hat der Begriff des "tipičeskij obraz" in der sowjetischen Literaturwissenschaft einen die Literatur als eine literaturtheoretisch-linguistische Erscheinung charakterisierenden Sinn. Wo der Begriff in einem mehr als bloß allgemein-kunstphilosophischen Sinne auf die Literatur bezogen wird, hat man immer den Eindruck, daß er - um ein Beispiel zu nennen - ebensogut auf die Verfilmung eines Romans wie auf den betreffenden Roman selber hätte bezogen werden können.

Erst durch Potebnja erhielt der Terminus "obraz" auch eine literaturtheoretisch-linguistische Bedeutung. Einer der Formalisten, die Potebnja ja sehr viel verdanken, hat dann den "tipičeskij obraz" sogar als eine stilbildende Wortfigur gedeutet. Und zwar hat V. Žirmunskij in bezug auf Puškin von einem "metonymischen" oder "typisierenden Stil" gesprochen²³⁰⁾. Puškin habe mit diesem Stilelement, das vor allem in "Evgenij Onegin" (zuweilen auch in parodistischem Sinne) herrsche, eine Tradition des 18. Jh.s, eine Tradition vor allem des französischen Klassizismus fort-

geführt. Worin dieser metonymisch-typisierende Stil besteht, hat Žirmunskij am Beispiel zweier Gedichte Puškins erläutert. Es sind die Gedichte "Brožu li ja vdal' ulic šumnych..." von 1829 und "Dlja beregov otčizny dal'noj..." von 1830.

Die erste Strophe des ersten Gedichts lautet:

Brožu li ja vdal' ulic šumnych,
Vchožu l' vo mnogoljudnyj chram,
Sižu l' mež junošej bezumnych,
Ja predajus' moim mečtam.

Metonymisch-typisierenden Charakter haben nun laut Žirmunskij sowohl die Verben "schlendern" (brodit'), "hineingehen" (vchodit') und "sitzen" (sidet') als auch die Adjektive "laut" (šumnyj), "voll von Menschen" (mnogoljudnyj) und "ausgelassen" (bezumnyj). Die Adjektive, sagt Žirmunskij, "begrenzen nicht den Begriff des entsprechenden Substantivs, engen ihn nicht ein, sondern heben ein typisches Artmerkmal des gegebenen Vorstellungskomplexes heraus, das den allgemeineren Gattungsbegriff charakterisiert. So bedeutet 'schlendere ich die lauten Straßen entlang', 'gehe ich in eine von Menschen volle Kirche'... nicht, daß die traurigen Gedanken (das Gedicht handelt von Todesgedanken, d. Verf.) dem Dichter 'nur auf lauten Straßen', 'nur in einer von Menschen vollen Kirche' kommen. In der praktischen Sprache dagegen, wo jedes Wort einen genauen logischen Sinn hat, wäre ein solches Verständnis gefordert". Dasselbe gilt von den Verben. "Dabei verleiht die metonymische Entfaltung des Hauptthemas jedem einzelnen Thema die Bedeutung eines Beispiels für eine allgemeinere Aussage, erweitert den Sinn dieser einzelnen Aussagen, umgibt sie gleichsam mit der kalten Luft der Abstraktion". Über das zweite Gedicht führt Žirmunskij aus: "Im metonymischen Gebrauch (als 'Synekdoche') ersetzt das Wort 'Ufer' 'Land' (der Teil statt des Ganzen). Dies ist eine poetische Konkretisierung, die Ersetzung des allgemeineren, abstrakteren Komplexes durch sein konkretes Merkmal... Vom rein sprachlichen Gesichtspunkt aus geht der umgekehrte Prozeß vor sich - die Erweiterung der Bedeutung des Wortes 'Ufer' und zusammen

damit seine Anwendung in einem mehr abstrakten Sinne". Es ist leicht einzusehen, daß der Begriff des "tipičeskij obraz" nicht zugleich auf die metonymische Wortfigur eingeschränkt werden (wie bei Žirmunskij) und die zentrale Kategorie der Literaturtheorie sein kann (wie in der sowjetischen Literaturwissenschaft der Ära des Sozialistischen Realismus). Anders als bei der Wortbedeutung "tropische Wortfigur", ist es jedoch bei der Wortbedeutung "dargestellte (Personen-) Gestalt" des Ausdrucks "obraz" ganz und gar keine Ausnahme, wenn in diesem letzteren Sinne "tipičeskie obrazy" als Darstellungen typischer Gestalten zum "Grundgesetz" der Literatur erhoben werden²³¹⁾.

Wie wir gesehen haben, faßt Timofeev den "obraz" als "ein Bild (kartina) des menschlichen Lebens" auf, in dessen Zentrum stets "die Darstellung eines bestimmten menschlichen Charakters" steht²³²⁾. Danach ist ein "obraz" wesentlich ein "obraz-charakter"²³³⁾. Wir haben aber auch gesehen, daß "Darstellung eines bestimmten menschlichen Charakters" für Timofeev nicht nur "izobraženie", sondern auch "die Auffassung irgendeines Aspekts der Wirklichkeit vom Standpunkt einer bestimmten menschlichen Persönlichkeit, die auf diese oder jene Weise ihre Beziehungen zu dieser Erscheinung ausdrückt (vyražet)", bedeuten kann²³⁴⁾. Die Aussage, Literatur sei in jedem Falle, besonders ausgeprägt aber im Falle der realistischen Literatur, "Darstellung" (izobraženie -vyraženie) menschlicher Charaktere, besagt dabei, daß diese Darstellung typisch ist, weil ein Charakter "ein bestimmter Typus menschlichen Verhaltens" ist²³⁵⁾. Der "obraz-charakter" ist "eine verallgemeinerte Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Form des Einzelnen, Individuellen"²³⁶⁾ und "einem Experiment in der Wissenschaft ähnlich" ("ein konkretes Beispiel für das Wirken dieser oder jener Gesetzmäßigkeit im Leben des Menschen")²³⁷⁾. "Einen Charakter, in welchem wir (indem wir ihn mit der realen historischen Wirklichkeit und der ganzen Zeit, in die er gehört, in Beziehung setzen) bestimmte Gesetzmäßig-

keiten vorfinden, nennen wir typisch" ²³⁸). Auch das lyrische Gedicht ist die "Darstellung" eines solchen typischen Charakters, nämlich des Charakters des lyrischen Helden, "der typisch für eine gegebene historische Periode ist" ²³⁹). Im lyrischen Gedicht "ist in der Form eines konkreten Bildes (kartina) - eines menschlichen Erlebnisses - eine Verallgemeinerung gegeben: ein für einen bestimmten Typus von Menschen unter bestimmten Umständen charakteristisches Gefühl, das viele Menschen teilen können" ²⁴⁰).

Das, was den Wert eines sprachlichen Kunstwerks ausmacht, wird in der sowjetischen Literaturwissenschaft mit dem Wort "chudožestvennost'" bezeichnet ²⁴¹). Timofeev nennt zwei Kriterien der "chudožestvennost'": "die Richtigkeit der Verallgemeinerung" (vernost' obobščeniĵa) und "die Lebendigkeit der Darstellung" (žiznennost' izobraženiĵa), und faßt diese beiden Kriterien unter dem Begriff der "Lebenswahrheit" (žiznennaja pravda) zusammen ²⁴²). Die Lebenswahrheit manifestiert sich im "tipičeskij obraz-charakter". "Jeder Charakter ist bis zu einem gewissen Grade eine Verallgemeinerung...Aber diese einzelnen Verallgemeinerungen bringen eine einzige, in sich geschlossene Verallgemeinerung jenes ganzen Lebensausschnitts zustande, der im Werk dargestellt ist...Diese Hauptverallgemeinerung (osnovnoe obobščenie), die sich im ganzen System der Charaktere verwirklicht, nennt man die Grundidee (osnovnaja ideĵa) des Werkes" ²⁴³). In diesem Sinne ist für Timofeev das Kunstwerk als Ganzes ein "tipičeskij obraz".

Damit sind wir wieder am Ausgangspunkt dieses Kapitels angelangt, bei der "Methode des sozialistischen Realismus". Das Spezifische des Sozialistischen Realismus, als einer - der höchsten - Form des Realismus, ist die "partijnost'". Die "partijnost'" wiederum ist "der bewußte, und nicht jeder Kampf für die Interessen dieser oder jener Klasse überhaupt" ²⁴⁴). Der "tipičeskij obraz", das Modell der sowjetischen Literaturwissenschaft für die "realistische", und damit für die "wahre" Kunst, wird demnach im Sozialistischen Realismus da-

durch modifiziert, daß er dort "undenkbar ohne bewußte Verallgemeinerung" im Sinne des "Marxismus-Leninismus" ist²⁴⁵⁾.

6. Das Typische und das Ästhetische

Die Literatur (als eine Kunst) wird von der sowjetischen Literaturwissenschaft als eine besondere Form des die Wirklichkeit widerspiegelnden ideologischen Überbaus angesehen. Im Hinblick auf den zweifachen Inhalt des Begriffs der "Widerspiegelung" spricht man von einer "erkenntnistheoretisch-ideologischen Funktion" der Literatur. Daneben wird aber auch von einer "ästhetischen Funktion" der Literatur gesprochen²⁴⁶⁾. Häufig wird aber auch die "ästhetische" und die "ideologische" Funktion zusammengezogen. Die Literatur erscheint dann etwa als "die Aufdeckung des Wesens der Lebenserscheinungen in künstlerisch-bildhafter Form von bestimmten ideell-ästhetischen Positionen aus"²⁴⁷⁾. In der Regel werden jedenfalls eine ästhetische, eine ideologische und eine Erkenntnisfunktion aufgezählt²⁴⁸⁾. Worin besteht die "ästhetische Funktion"? Timofëev definiert den "tipičeskij obraz" als "ein konkretes und zugleich verallgemeinertes Bild (kartina) des menschlichen Lebens, das mit Hilfe der Phantasie geschaffen ist und ästhetische Bedeutung hat"²⁴⁹⁾. Worin besteht die "ästhetische Bedeutung" des "tipičeskij obraz"?

Die Ästhetik ist, laut Timofëev, "die Wissenschaft vom Schönen im Leben und in der Kunst"²⁵⁰⁾. Die sowjetische Ästhetik bekennt sich zu Lenins Erkenntnistheorie, die besagt, daß das "Bewußtsein" ein "Abbild" der empirischen Realität ist und daß das Abbild "nicht ohne das Abgebildete existieren kann, das Abgebildete aber unabhängig von dem Abbildenden existiert"²⁵¹⁾. Von vornherein auf diese philosophische Position festgelegt, hat sich die sowjetische Ästhetik dazu verpflichtet gefühlt, "das Schöne" als eine Eigenschaft der empirischen Realität aufzufassen, die - ebenso wie die empirische Realität selbst - "unabhängig von dem Abbildenden existiert".

Eine solche Auffassung vom "Schönen" folgt nicht mit Notwendigkeit aus dem empirischen Realismus der Leninschen Erkenntnistheorie. Denn, ohne aufzuhören, ein empirischer Realist zu sein, könnte man auch annehmen, "schön" sei ein Ding nur im Zusammenhang eines ästhetischen Verhaltens, "das Schöne" sei eine zu einem ästhetischen (d.h. instinkt-residual gesteuerten und kontemplativen) Interesse relative, positive Eigenschaft von Dingen. In diesem Falle könnte man allerdings nicht mehr davon ausgehen, "als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntnis desselben ausmachend) wäre"²⁵²). Der "Wissenschaft vom Schönen" blieben dann nur zwei Wege: die empirisch-anthropologische Beschreibung und Erklärung des ästhetischen Verhaltens und die systematisch-axiologische Beschreibung bestimmter ästhetisch bewerteter Gegenstände. Den letzteren Weg müßte beispielsweise die Literaturwissenschaft einschlagen.

Die sowjetische Ästhetik betrachtet jedoch "das Schöne in der Wirklichkeit als außerhalb unseres Bewußtseins existierend und als vom Subjekt unabhängig"²⁵³): "Die Schönheit ist den Erscheinungen der realen Wirklichkeit objektiv eigen"²⁵⁴). Die Widersprüche, in die dieser Ausgangspunkt die sowjetische Ästhetik verwickelt, soll man als dialektische Widersprüche verstehen. Es wird gesagt: "Die marxistisch-leninistische Ästhetik hat die Dialektik des Objektiven und Subjektiven im Schönen entdeckt"²⁵⁵).

So geht beispielsweise V. Vanslov davon aus, "ästhetische Eigenschaften" seien "objektive" Eigenschaften der empirischen Wirklichkeit²⁵⁶). Unter "ästhetischen Eigenschaften" versteht er "sinnlich-konkrete" Eigenschaften, "die emotionell-expressive Bedeutung (emocional'no-vyrazitel'noe značenie) haben"²⁵⁷). Die "Objektivität des Schönen" besagt demnach zunächst gar nicht, daß diese ästhetische Eigenschaft als solche unabhängig vom Subjekt real existiert, sondern nur daß diejenige Eigenschaft, die im ästhetischen Verhalten die emotionell-expressive Bedeutung des Schönen

erhalten mag, unabhängig vom Subjekt real existiert, Mit der Behauptung aber, daß die Dinge samt ihren Eigenschaften unabhängig vom Subjekt real existieren, ist man noch keinen Schritt über den Ausgangspunkt, Lenins Erkenntnistheorie, hinausgelangt. Es kommt aber darauf an, ob die emotionell-expressive Bedeutung derjenigen Eigenschaft, die im ästhetischen Verhalten als schön erscheint, "objektiv" ist.

In diesem Falle handelt es sich um eine andere Art von "Objektivität". Das Schöne wird nämlich als "objektiv" ausgegeben, weil es nicht individuell, sondern gesellschaftlich bedingt sei. Die emotionell-expressive Bedeutung wird als eine "gesellschaftlich bedingte Bedeutung" angesehen. Von hier aus führt für die sowjetische Ästhetik ein Weg zurück zur "Objektivität des Schönen" im Sinne der Leninschen Erkenntnistheorie. Die "ästhetische Bedeutung", d.h. die gesellschaftlich bedingte, emotionell-expressive Bedeutung der Dinge soll nämlich eine "Bedeutung für das menschliche Wesen" sein²⁵⁹⁾. Das menschliche Wesen aber entfaltet sich in der Geschichte, indem es sich durch die gesellschaftliche Arbeit "vergegenständlicht". Deshalb ist das Schöne "objektiv": es ist das im Laufe der Geschichte durch die gesellschaftliche Arbeit vergegenständlichte Wesen des Menschen. "Das ästhetische Verhalten des Menschen gegenüber der Welt erfordert einerseits die unmittelbare, sinnlich-konkrete Wahrnehmung dieser oder jener Erscheinung und andererseits deren die emotionale Bewertung bedingende Vergegenwärtigung als des 'vergegenständlichten' Menschen"²⁵⁹⁾.

Als "die höchste Form des ästhetischen Verhältnisses des Menschen zur Wirklichkeit" wird von der sowjetischen Ästhetik die Kunst angesprochen²⁶⁰⁾. Die Kunst erkenne die Wirklichkeit im Hinblick auf deren Übereinstimmung oder mangelnde Übereinstimmung mit den "Idealen", den "Vorstellungen vom menschlichen Leben, wie es sein soll"²⁶¹⁾. In diesem Sinne wird von Timofeev die Literatur als "eine die Wirklichkeit unter bestimmten historischen Umständen erkennende und bewertende ideologische Tätigkeit des Menschen" definiert²⁶²⁾. "Aufgabe des Künstlers ist es, ...die Wahrheit des Lebens zu erforschen

und sodann zu folgern, in welchem Maße das Leben unserer Vorstellung von einem wahren, schönen und vollen Leben entspricht oder nicht entspricht²⁶³⁾.

Sprachliche Kunstwerke entstehen, "indem die Schriftsteller das von ihnen Darzustellende in Korrelation zu den von ihnen vertretenen Idealen stellen"²⁶⁴⁾. Diese Ideale sind jedoch "objektiv": es sind "gesellschaftliche Ideale", die den "realen Bedürfnissen der historischen Entwicklung" entsprechen²⁶⁵⁾. "Der Künstler erkennt die Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkt, ob sie bestimmten gesellschaftlichen Idealen entspricht oder nicht entspricht"²⁶⁶⁾. "Je höhere Ideale er in den Grenzen der realen historischen Perspektive vor den Leser stellt", umso größer ist die "ästhetische Bedeutung", die der Schriftsteller seinem Werk verleiht²⁶⁷⁾. Der Zusammenhang dieser "ästhetischen Bedeutung" des Kunstwerks mit dem Typischen wird in der sowjetischen Ästhetik zwar stets deklariert, selten aber verständlich gemacht. Offenbar soll das Typische darin bestehen, daß das Kunstwerk "das Schöne und das Häßliche im Leben als Ausdruck des Wesens dieser oder jener Erscheinung" wiedergibt²⁶⁸⁾.

Der Zusammenhang von Literaturtheorie und Ästhetik ist nirgendwo in der sowjetischen Literaturwissenschaft eindeutig formuliert worden. Man hat von Belinskij den Begriff des "tipičeskij obraz" übernommen und ihn zur zentralen Kategorie der Literaturtheorie gemacht. Orientiert 1. am "Marxismus-Leninismus", 2. am Literaturprogramm des Sozialistischen Realismus und 3. an den "revolutionären Demokraten", d.h. am "naturalizm" Belinskijs, an der Ästhetik Černyševskijs und der "real'naja kritika" Dobroljubovs, hat man versucht, diesen allgemein-kunstphilosophischen, in seinem Ursprung objektiv-idealistischen Begriff dialektisch "aufzuheben" und literaturwissenschaftlich zu konkretisieren. Dieser Versuch ist in einem Warrvarr von scholastischen und apologetischen Wortklaubereien erstickt.

Anmerkungen

- 1) Vgl. E.J. Brown: The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932. New York 1953.
- 2) Vgl. Osnovy marksistsko-leninskoj estetiki. AN SSSR, Hrsg. v. V.P. Berestnev u. G.A. Nedošivin. Moskva 1960, S. 517; P. Trofimov: Socialističeskij realizm - tvorčeskij metod sovetskogo iskusstva. In: Voprosy marksistsko-leninskoj estetiki. AN SSSR. Hrsg. v. V. Pokrovskaja. Moskva 1956, S. 274.
- 3) Vgl. V. Ivanov: O suščnosti socialističeskogo realizma. Moskva 1963, S. 34; I. Baskevič: "Ob odnoj poučitel'noj diskussii", Voprosy literatury 2 (1958) S. 73.
- 4) Ebenda S. 56 f.
- 5) Vgl. dazu Voprosy literatury 5 (1962) über ein Symposium sowjetischer und tschechoslowakischer Wissenschaftler zu diesem Thema.
- 6) Trofimov: Socialističeskij realizm, S. 274; vgl. L.I. Timofeev: Osnovy teorii literatury. 2., verb.u.erg. Aufl. Moskva 1963, S. 404; V. Ivanov: "Socialističeskij Realizm", Znamja 1 (1963) S.192; L. Tamašin: O ponjatii realističeskogo chudožestvennogo obraza. In: Voprosy estetiki 1. Hrsg. v. G. Nedošivin. AN SSSR. Moskva 1958, S. 319.
- 7) Vgl. G. Abramovič: Vvedenie v literaturovedenie. Moskva 1953.
- 8) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki. Leningrad 1936, S. 9 u. 16. Neuerdings ist von V.D. Skvoznikov die Methode als "ein historisch entstandener Typus der bildlichen Neugestaltung des Lebens (tip obraznogo peresozdanija žizni)" definiert worden. Das Verhältnis zwischen Darstellung und Dargestelltem ergebe die Methode. Die ideellen Beziehungen zwischen ihnen, also die Methode, "lösen sich auf und verlöschen gleichsam ohne Überrest im Produkt des Schaffens. Sie sind im Werk nicht mehr unmittelbar wahrnehmbar... Man muß sie aus dem Stil rekonstruieren" (Tvorčeskij metod i obraz, In: Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osveščeni. Obraz, metod, charakter. Hrsg. v. G.L. Abramovič u.a. AN SSSR. Moskva 1962, S. 181 u. 184.
- 9) Vgl. Ivanov: O suščnosti socialističeskogo realizma, S.33.
- 10) V.A. Razumnyj: Problema tipičeskogo v estetike. Moskva 1955, S. 5.
- 11) Tamašin: O ponjatii realističeskogo chudožestvennogo obraza, S. 319; ähnlich G.N. Pospelov: O prirode iskusstva. Moskva 1960, S. 199.
- 12) A.I. Burov: Das ästhetische Wesen der Kunst. Berlin 1958, S. 149.
- 13) Ebenda S. 143.
- 14) Vgl. ebenda S. 156.

- 15) A. Mjasnikov: "Problema tipičeskogo obraza v chudožestvennoj literature", Oktjabr' 6 (1953) S. 158.
- 16) D. Mirskij: "Realizm". In: Literaturnaja enciklopedija. Moskva 1929 ff., Bd. 9, S. 550.
- 17) Ebenda.
- 18) Vgl. Osnovy teorii literatury, S. 97 ff.
- 19) Ebenda S. 10.
- 20) Über Lyrik. Hrsg. v. E. Hauptmann u. R. Hill. o.O. 1964 (= edition suhrkamp. 70.), S. 58 f. (Vor allem die Aufsätze: "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise" und "Realistische Kritik").
- 21) Ebenda S. 59.
- 22) Ebenda S. 45.
- 23) Ebenda S. 59.
- 24) Ebenda S. 33.
- 25) Ebenda S. 59.
- 26) Vgl. Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. G. Lehmann. Stuttgart 1963, §§ 72 f; vgl. auch § 58 über den damit zusammenhängenden "Realismus" des ästhetischen Urteils.
- 27) Werke. Nationalausgabe. Bd. 20. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962, S. 415.
- 28) Zit. nach René Wellek: Realism in Literary Scholarship, In: Concepts of Criticism. New Haven, London 1964, S. 225 Anm. 3.
- 29) Zit. ebenda S. 226 Anm. 4.
- 30) Zit. nach René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Darmstadt 1959, S. 331.
- 31) Zit. nach Wellek: Realism in Literary Scholarship, S. 227 Anm. 6.
- 32) Vgl. Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 508 ff.; Istorija ruskoj kritiki. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1958, Bd. 1, S. 231 ff.
- 33) Vgl. Wellek: Realism in Literary Scholarship, S. 227.
- 34) Sobranie sočinenij v tridcati tomach. AN SSSR. Moskva 1954 ff., Bd. 3, S. 214.
- 35) Ebenda Bd. 3, S. 110 u. 114.
- 36) Ebenda Bd. 3, S. 119.
- 37) Ebenda Bd. 3, S. 101.
- 38) Ebenda Bd. 3, S. 120.
- 39) Ebenda.
- 40) Ebenda Bd. 3, S. 111.
- 41) Ebenda Bd. 3, S. 128.

- 42) (In: "Pamjati Gercena") zit, ebenda Bd. 3, S. 337
Anm. Über den Realismus-Begriff Pisarevs aus den
60er Jahren s.o. S. 178.
- 43) Der Ausdruck "naturalizm" wurde zuerst von F. Bulgarin
in einem abwertenden Sinne in einer Rezension des
Nekrasovschen "Peterburgskij sbornik" (1846) gebraucht.
Belinskij übernahm ihn daraufhin in einem positiven
Sinne.
- 44) Zit. nach Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen
Poetik. Bd. 4. Berlin 1959, S. 292 ff.
- 45) Ruhmor (1785-1843) sprach diese Ansicht in seinen
"Italienischen Forschungen" (3 Bde, 1827 ff.) aus.
Zit. nach Hegel: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe
in zwanzig Bänden. Neu hrsg. v. Hermann Glockner.
Stuttgart 1927 ff., Bd. 12, S. 236.
- 46) Laut New York Times 11.5.1958.
- 47) Zit. nach Ivanov: O suščnosti socialističeskogo
realizma, S. 36.
- 48) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 391.
- 49) Ivanov: O suščnosti socialističeskogo realizma, S. 56 f.
- 50) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 95; vgl. S.82-
104.
- 51) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S.167.
- 52) Friedrich Engels: Herrn Eugen Dührings Umwälzung der
Wissenschaft. ("Anti-Dühring"). Berlin 1957, S. 173.
- 53) Friedrich Engels: Dialektik der Natur. Berlin 1952, S. 3.
- 54) Lenin las in den Jahren 1914-16 Hegels "Wissenschaft der
Logik", "Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte"
und "Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie",
exzerpierte und machte Randbemerkungen. Aber erst
nachdem die Marxschen Frühschriften Anfang der 30er
Jahre herausgegeben worden waren, setzte die Rückbe-
sinnung der Marxisten auf Hegel in größerem Maßstabe ein.
- 55) W.I. Lenin: Aus dem philosophischen Nachlaß. Exzerpte
und Randglossen. Berlin 1961, S. 99.
- 56) Ebenda S. 97.
- 57) Ebenda S. 94.
- 58) Ebenda S. 9.
- 59) Ebenda S. 94.
- 60) Den Ausdruck "Widerspiegelung" verwendet in diesem
Zusammenhang auch schon Hegels (vgl. Ludwig Feuerbach
und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie.
In: Karl Marx und Friedrich Engels: Ausgewählte Schriften
in zwei Bänden. Berlin 1952, S. 337).
- 61) Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen
Philosophie, S. 360 f.

- 62) W.I. Lenin: Werke. Ins Deutsche Übertragen nach der vierten russischen Ausgabe. Berlin 1961-64, Bd. 14, S. 326.
- 63) Ebenda Bd. 14, S. 124.
- 64) Ebenda Bd. 14, S. 61. Die Definition der "Materie" ist natürlich mangelhaft. Sie wird nur dadurch bestimmt, daß sie dem Bewußtsein gegenübersteht und in den Empfindungen gegeben ist. Aber auch der Gegensatz von Materie und Bewußtsein soll nicht absolut sein: "Freilich ist auch der Gegensatz zwischen Materie und Bewußtsein nur innerhalb sehr beschränkter Grenzen von absoluter Bedeutung: im gegebenen Fall ausschließlich in den Grenzen der erkenntnistheoretischen Grundfrage, was als primär und was als sekundär anzuerkennen ist. Außerhalb dieser Grenzen ist die Relativität dieser Entgegensetzung unbestreitbar" (ebenda Bd. 14, S. 143).
- 65) Lenin: Aus dem philosophischen Nachlaß, S. 89.
- 66) Lenin: Werke, Bd. 14, S. 130.
- 67) Engels: Ludwig Feuerbach, S. 338.
- 68) Zit. nach Gustav A. Wetter: Sowjetideologie heute I. Dialektischer und historischer Materialismus. Frankfurt a.M. 1962 (= Fischer Bücherei. 460.), S. 135.
- 69) Lenin: Aus dem phil. Nachlaß, S. 188.
- 70) Ebenda S. 89.
- 71) Engels: Ludwig Feuerbach, S. 344 f.
- 72) Lenin: Werke, Bd. 14, S. 187.
- 73) Lenin: Aus dem phil. Nachlaß, S. 110 f.
- 74) Engels: Ludwig Feuerbach, S. 364 f.
- 75) (Marx, Vorwort zur Kritik der politischen Ökonomie, 1859) zit. nach Iring Fetscher: Von Marx zur Sowjetideologie. 2., erw. Aufl. Frankfurt a.M. 1957, S. 45 f.
- 76) Zit. ebenda S. 45.
- 77) Karl Marx: Die Frühschriften. Hrsg. v. S. Landshut. Stuttgart 1953, S. 347 f.
- 78) (Engels an Paul Ernst am 5. Juni 1890) Karl Marx (u.) Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hrsg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1950, S. 15.
- 79) Engels: Anti-Dühring, S. 11.
- 80) (An Hans Starckenburg am 25. Januar 1894) Marx und Engels: Über Kunst und Literatur, S. 6.
- 81) (An Conrad Schmidt am 27. Oktober 1890) ebenda S. 8.

- 82) (An Franz Mehring am 14. Juli 1893) zit, nach Georg Lukács: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954, S. 374.
- 83) (An Conrad Schmidt am 27. Oktober 1890) Marx und Engels: Über Kunst und Literatur, S. 8.
- 84) Marx: Frühschriften S. 349.
- 85) Eine Konzeption von de Bonald. Vgl. René Wellek, A. Warren: Theorie der Literatur, Bad Homburg vor der Höhe 1959, S. 104.
- 86) Engels: Ludwig Feuerbach, S. 365.
- 87) Vgl. ebenda S. 367.
- 88) Zit. nach Fetscher: Von Marx zur Sowjetideologie, S. 78. Statt "parteilich" übersetzt man doch wohl besser "parteilich".
- 89) Vgl. z.B. Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 399.
- 90) Lenin: Werke, Bd. 10, S. 30.
- 91) Ebenda Bd. 10, S. 34.
- 92) Ebenda Bd. 10, S. 31.
- 93) Ebenda Bd. 10, S. 33 f.
- 94) Ebenda Bd. 10, S. 30.
- 95) Ebenda Bd. 10, S. 31.
- 96) Ebenda Bd. 10, S. 32.
- 97) Ebenda Bd. 10, S. 33.
- 98) Ebenda Bd. 10, S. 33 f.
- 99) (Čto delat' 1902) zit. nach Fetscher: Von Marx zur Sowjetideologie, S. 90.
- 100) (Aus: "Erinnerungen an Lenin") zit. nach Vladimir Il'ič Lenin: O literature i iskusstve. Sbornik. Hrsg. v. N.I. Krutikova. Moskva 1957, S. 582 f.
- 101) Leon Trotsky: Literature and Revolution. Transl. by Rose Strunsky. New York 1925, S. 217.
- 102) Zit. nach Gleb Struve: Geschichte der Sowjetliteratur. München o.J. (= Goldmanns gelbe Taschenbücher. Bd. 1395/1396/1397), S. 103.
- 103) Trotsky: Literature and Revolution, S. 218.
- 104) Zit. nach Struve: Geschichte der Sowjetliteratur, S. 116.
- 105) Die Konzeption vom "social'nyj zakaz" stammte von der LEF-Gruppe.
- 106) Vgl. L.I. Timofeev: "Obraz". In: Literaturnaja enciklopedija, Bd. 8, S. 175; ders.: Osnovy teorii literatury, S. 14; I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 116. - G. Pospelov hält diese Ausdrucksweise für falsch (vgl. "Tak ne sporjat", Literaturnaja gazeta 12.6.1962): nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Wissenschaft habe man es mit "obrazy" zu tun

(vgl. O prirode iskusstva. Moskva 1960). Timofeev hat darauf erwidert, es komme eben auf die Bedeutung des literaturwissenschaftlichen Begriffs vom "obraz" an (vgl. Osnovy teorii literatury, S. 14 Anm. 2). Wenn betont werden soll, daß ein spezifischer obraz-Begriff gemeint ist, wird deshalb von "chudožestvennyj" oder "literaturnyj obraz" gesprochen.

- 107) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 17.
- 108) Vgl. ebenda S. 15.
- 109) Vgl. I. Vinogradov (Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 166): "Obraznost" als Spezifikum der Kunst"; Timofeev (Osnovy teorii literatury, S. 15 Anm. 1): "Die Literatur ist eine Art der Kunst, und der Begriff des obraz bezieht sich auf die Kunst überhaupt...".
- 110) Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 197; vgl. I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 294; G.A. Nedošivín: Očerki teorii iskusstva. Moskva 1953, S. 14.
- 111) I. B. Astachow: Über das Spezifische der Kunst und Literatur. Berlin 1955, S. 13.
- 112) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 4.
- 113) So z. B. G. Abramowitsch: "erkenntnistheoretische und ideologische Funktion" (Zum Problem der literarischen Gestalt. In: Fragen der Literaturtheorie. Ein Sammelband. Berlin 1953, S. 205).
- 114) Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 198.
- 115) Vgl. I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 167.
- 116) Ebenda S. 17.
- 117) Vgl. ebenda S. 184; Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 26; Timofeev: "Obraz", Lit. enc., Bd. 8, S. 194, und Osnovy teorii literatury, S. 55.
- 118) Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 26.
- 119) G. Nedošivín: K voprosu o suščnosti éstetičeskogo. In: Voprosy éstetiki 1. AN SSSR. Moskva 1958, S. 40.
- 120) Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 182.
- 121) H. Koch: Marxismus und Ästhetik. Zur Ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin. Berlin 1962, S. 293. - Wir beziehen uns in diesem Kapitel auch auf einige Arbeiten aus der ostdeutschen Literaturwissenschaft und Ästhetik. Das ist insofern berechtigt, als diese Arbeiten - mehr oder weniger freiwillig - in einer äußerst engen Beziehung zur sowjetischen Literaturwissenschaft und Ästhetik stehen, einer Beziehung, die sich keineswegs auf die gemeinsamen marxistischen Grundlagen beschränkt.
- 122) Vgl. Očerki marksistsko-leninskoj éstetiki. Hrsg. v. K.A. Sitnik. Moskva 1960, S. 107 f.

- 123) Walter Besenbruch: Zum Problem des Typischen in der Kunst. Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Ästhetik. Weimar 1956, S. 30.
- 124) Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 417.
- 125) Ebenda S. 182; vgl. Nedošivin: K voprosu o suščnosti éstetičeskogo, S. 41.
- 126) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 184 u. 207.
- 127) Vgl. S.G. Bočarov: Charaktery i obstojatel'stva. In: Teorija literatury, S. 312 f. u. 321.
- 128) Vgl. Timofeev: Osnovy teorii literatury, S.15f.
- 129) Očerki marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 132.
- 130) A. Efimov: "Obraznaja reč' chudožestvennogo proizvedenija" Voprosy literatury 8 (1959) S. 91 - 108.
- 131) "Jazyk iskusstva", Voprosy literatury 6 (1958) S. 69-96.
- 132) Bd. 8, S. 175 - 197.
- 133) 2., verb.u.erg. Aufl. Moskva 1963.
- 134) Osnovy teorii literatury, S. 17.
- 135) "Obraz", Lit. énc., Bd. 8, S. 182.
- 136) Osnovy teorii literatury, S. 55.
- 137) "Obraz", Lit.énc., Bd. 8, S. 194.
- 138) Vgl. Osnovy teorii literatury, S. 15 f.
- 139) Ebenda S. 29.
- 140) Ebenda S. 59. Dieser Begriff deckt sich nicht mit dem der "dargestellten (Personen-)Gestalt".
- 141) Ebenda S. 64.
- 142) Ebenda S. 33.
- 143) Ebenda S. 35.
- 144) Ebenda S. 351.
- 145) Ebenda S. 350.
- 146) Ebenda S. 135.
- 147) "Obraz", Lit. énc., Bd. 8, S. 187.
- 148) Osnovy teorii literatury, S. 141.
- 149) Ebenda S. 133 f.
- 150) Vgl. "Obraz ili 'slovesnaja tkan'", Voprosy literatury 11 (1959) S.84-99; Vnutrennjaja struktura obraza. In: Teorija literatury, S. 72-114.
- 151) Vnutrennjaja struktura obraza, S. 74.
- 152) A. Potebnja: Mysl'i jazyk. 3. Aufl. Char'kov 1913. S. 145 f.

- 153) Vgl. Benedetto Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte. (= Croce: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung. Hrsg. v. H. Feist. 1. Reihe: Philosophie des Geistes. Bd. 1). Tübingen 1930, S. 235.
- 154) Vnutrennjaja struktura obraza, S. 75 f.; vgl. G.D. Gačev: Razvitie obraznogo soznanija v literature. In: Teorija literatury, S. 186.
- 155) Ebenda S. 80.
- 156) "Obraz ili 'slovesnaja tkan'"; vgl. Ju.Rjurikov: "Tropinka tropov i doroga obrazov", Voprosy literatury 4 (1960) S. 136-147.
- 157) Mysl' i jazyk, S. 149 ff.
- 158) Ebenda S. 158.
- 159) Zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 545.
- 160) Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 116 f.
- 161) Zit. nach V. Vinogradov: Stilistika, Teorija poëtičeskoj reči. Poëtika. AN SSSR. Moskva 1963, S. 111.
- 162) Polnoe sobranie sočinenij. AN SSSR. Moskva 1953-59, Bd. 4, S. 492.
- 163) V.S. Kemešov: Ob ob-ektivnom charaktere zakonov realističeskogo iskusstva. In: Nekotorye voprosy marksistsko-leninskoj estetiki. Sbornik statej. AN SSSR. Moskva 1954, S. 44.
- 164) Voprosy literatury 2 (1958) S. 110-113.
- 165) Zit. ebenda.
- 166) W.I. Lenin: Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution. Berlin 1957, S. 23.
- 167) Vgl. I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 384; P. Michajlov: "Tip". In: Literaturnaja enciklopedija, Bd. 11, S. 267 f.
- 168) Vgl. Poëtičeskoe izobraženie i real'naja dejstvitel'nost'. Moskva 1929.
- 169) Ebenda S. 79 f.
- 170) Ebenda S. 84.
- 171) Ebenda S. 139.
- 172) Vgl. Bruno Baron Freytag gen. Lörringhoff: Logik. Ihr System und ihr Verhältnis zur Logistik. 3., verb. Aufl. Stuttgart 1961, S. 44.
- 173) Glivenko: Poëtičeskoe izobraženie i real'naja dejstvitel'nost', S. 84.

- 174) Ebenda S. 153.
- 175) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 385.
- 176) Michajlov: "Tip". In: Lit. énc., Bd. 11, S. 268.
- 177) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 381.
- 178) Honoré de Balzac: Comédie humaine. Études de moeurs - Études philosophiques - Études analytiques. Hrg. v. Marcel Bouteron. Paris 1949-55, Bd. 1, S. 7.
- 179) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 187.
- 180) Michajlov: "Tip". In: Lit. énc., Bd. 11, S. 268.
- 181) Vgl. Wetter: Sowjetideologie heute I, S. 131 f.
- 182) Vgl. Lenin: Aus dem philosophischen Nachlaß, S. 97.
- 183) Vgl. Freytag-Löringhoff: Logik, S. 13 ff.
- 184) Lenin: Aus dem phil. Nachlaß, S. 97.
- 185) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 547.
- 186) Zit. nach Wetter: Sowjetideologie heute I, S. 103.
- 187) Lenin: Aus dem phil. Nachlaß, S. 116.
- 188) Vgl. Wetter: Sowjetideologie heute I, S. 132.
- 189) Vgl. ebenda.
- 190) Michajlov: "Tip". In: Lit. énc., Bd. 11, S. 270.
- 191) Ebenda Bd. 11, S. 268.
- 192) Ebenda Bd. 11, S. 270.
- 193) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poëtiki, S. 385.
- 194) Michajlov: "Tip". In: Lit. énc., Bd. 11, S. 268.
- 195) Osnovy marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 388.
- 196) E. Dobin: Žiznennyj material i chudožestvennyj sjužet. Leningrad 1958, S. 63.
- 197) Očerki marksisteko-leninskoj éstetiki, S. 102.
- 198) D. Nedeljković: "Princip umetničke tipizacije u teoriji evropskih realista", Filološki pregled 3/4 (1964) S. 35. (Ein jugoslawischer Aufsatz, den wir nur zur Erläuterung, anstelle eines sowjetischen anführen).
- 199) W. Stscherbina: "Das Typische und das Individuelle", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 4 (1956), S. 381.
- 200) Koch: Marxismus und Ästhetik, S. 294 f.
- 201) V. Dneprow: "Die ideale und die typische Gestalt. Über die Formen der künstlerischen Verallgemeinerung", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 5 (1957), S. 1318.

- 202) Ebenda S. 1320.
- 203) Ebenda S. 1323.
- 204) Ebenda, Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 6 (1958), S. 81.
- 205) Ebenda S. 84.
- 206) "'Tipičeskie charaktery' v žizni i v literature", Literaturnyj kritik 9 (1934) S. 11.
- 207) Ebenda S. 14.
- 208) Ebenda S. 13.
- 209) Problema tipičnosti v chudožestvennoj literature. Moskva 1954, S. 152 f.
- 210) Ebenda S. 14.
- 211) Razumnyj: Problema tipičeskogo v éstetike, S. 188.
- 212) Vgl. Burrow: Das ästhetische Wesen der Kunst, S. 156.
- 213) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 10.
- 214) W. Heise: "Zu einigen Grundfragen der marxistischen Ästhetik", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 5 (1957) S. 71. Eine solche historische Konkretisierung versucht S.G. Bočarov in seinem Aufsatz "Charaktery i obstojatel'stva" (In: Teorija literatury, S. 311 ff).
- 215) Zit. nach W. Oserow: "Das Problem des Typischen in der Sowjetliteratur", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 2 (1953) S. 29.
- 216) Zit. ebenda S. 66.
- 217) Solche Aufsätze sind: V.S. Kernenov: Ob ob-ektivnom karaktere zakonov realističeskogo iskusstva. In: Nekotorye voprosy marksistsko-leninskoj éstetiki. Sbornik statej. AN SSSR. Moskva 1954, S. 26-79; I.A. Maseev: "O tipizacii v iskusstve", Voprosy filosofii 6 (1954) S. 60-75; B. Mejlach: "O tipičnosti i éstetičeskom ideale v literature", Zvezda 1 (1953) S. 148-163; A. Mjasnikov: "Problema tipičeskogo obraza v chudožestvennoj literature", Oktjabr' 6 (1953) S. 156-169; W. Oserow: "Das Problem des Typischen in der Sowjetliteratur", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 2 (1953) S. 29-72.
- 218) Dort heißt es auf S. 552 f.: "Das Problem der Typik (tipičnost') ist stets ein politisches Problem. Nach der marxistisch-leninistischen Auffassung bedeutet das Typische (tipičeskoe) keineswegs irgendeinen statistischen Durchschnitt. Typisch (tipično) ist nicht nur das, was am häufigsten vorkommt, sondern das, was mit der größten Kraft und Zuspitzung das Wesen einer gegebenen sozialen Kraft ausdrückt... Das Typische ist die Sphäre, in der die Parteilichkeit in der realistischen Kunst hauptsächlich in Erscheinung

tritt... Wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, daß die Typik dem Wesen einer sozio-historischen Erscheinung entspricht und nicht einfach das am weitesten Verbreitete, häufig sich Wiederholende, Alltägliche ist, dann müssen wir auch zugeben, daß die Übertreibung, die Zuspitzung einer Gestalt (obraz) bis zur Groteske und Karikatur oder bis zur Heroisierung keineswegs die Typik ausschließt".

- 219) Mjasnikov: "Problema tipičeskogo obraza v chudožestvennoj literature", S. 166.
- 220) Zit. nach Marx und Engels: Über Kunst und Literatur, S. 476 f.
- 221) I. Vinogradov: Voprosy marksistskoj poétiki, S. 385 f.
- 222) G. Abramovitsch: Zum Problem der literarischen Gestalt. In: Fragen der Literaturtheorie. Ein Sammelband. Hrsg. v. L.I. Timofejew. Berlin 1953, S. 185.
- 223) Očerki marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 116.
- 224) Ebenda S. 113.
- 225) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 42.
- 226) Vgl. Razumnyj: Problema tipičeskogo v éstetike, S. 188.
- 227) Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Hrsg. v. Robert Vischer. 2. Aufl. München 1922-23, Bd. 1, S.139.
- 228) Ebenda Bd. 1, S. 53.
- 229) Očerki marksistsko-leninskoj éstetiki, S. 101.
- 230) Vgl. Zadači poétiki. In: Žirmunskij, Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926. 's-Gravenhage, S. 36 ff. und 61 ff.
- 231) Vgl. A.Mjasnikov: "Problema tipičeskogo obraza v chudožestvennoj literature", S. 166.
- 232) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 33.
- 233) Ebenda S. 59.
- 234) Ebenda S. 35.
- 235) Ebenda S. 64.
- 236) Ebenda S. 17.
- 237) Ebenda S. 41.
- 238) Timofeev: "O tipičeskom karaktere v literature", Literatura v škole 2 (1936) S. 44.
- 239) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 350 f. Vgl. A.I. Burow: Das ästhetische Wesen der Kunst. Berlin 1958, S. 149: Der lyrische Held sei ein "typischer Charakter unter typischen Umständen", Träger "typischer Emotionen" und "typischer Erlebnisse".

- 240) Ebenda S. 47.
- 241) Vgl. ebenda S. 105; .V.Vanslov: Problema prekrasnogo. Moskva 1957.
- 242) Ebenda S. 111.
- 243) Ebenda S. 124. "Im Kunstwerk sind die Verallgemeinerungen (Ideen) durch die Charaktere gegeben..." (ebenda S. 40).
- 244) G.I. Kunicyn: O partijnosti i tipiĉeskom v literature. In: Partijnost' literatury i problemy chudožestvennogo masterstva. Moskva 1961, S. 3.
- 245) Oĉerki marksistsko-leninskoj ěstetiki, S. 114.
- 246) Abramowitsch: Zum Problem der literarischen Gestalt, S. 205.
- 247) Razumnyj: Problema tipiĉeskogo v ěstetike, S. 188.
- 248) Vgl. Vanslov: Problema prekrasnogo, S. 214.
- 249) Osnovy teorii literatury, S. 55.
- 250) Ebenda S. 12.
- 251) Lenin: Werke, Bd. 14, S. 124.
- 252) Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 1963, S.(18).
- 253) Osnovy marksistsko-leninskoj ěstetiki, S. 430.
- 254) Ebenda S. 433.
- 255) Ebenda S. 430.
- 256) Problema prekrasnogo, S. 255.
- 257) Ebenda S. 30 ff.
- 258) Koch: Marxismus und Ästhetik, S. 293.
- 259) Vanslov: Problema prekrasnogo, S. 220.
- 260) Osnovy marksistsko-leninskoj ěstetiki, S. 26.
- 261) Burow: Das ästhetische Wesen der Kunst, S. 233.
- 262) Osnovy teorii literatury, S. 4.
- 263) Burow: Das ästhetische Wesen der Kunst, S. 317.
- 264) Abramowitsch: Zum Problem der literarischen Gestalt, S. 199 f.
- 265) Ebenda S. 200.
- 266) Timofeev: Osnovy teorii literatury, S. 48.
- 267) Ebenda S. 112.
- 268) B.Weilach: "Über das ästhetische Ideal und das Typische in der Literatur", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 1 (1953) S. 64.

IV. Anhang: Lukács über den Begriff des "Typischen" als die zentrale Kategorie der Ästhetik

Vor der Ära des Sozialistischen Realismus beschränkten sich die Marxisten im großen und ganzen darauf, die Literatur aus dem Gesichtswinkel der Theorie von Basis und Überbau zu betrachten. Man versuchte, das "soziologische Äquivalent" (Plechanov) der sprachlichen Kunstwerke zu rekonstruieren und sie im Hinblick darauf als Erscheinungen des ideologischen Überbaus zu kritisieren. Dabei erwies sich, daß man das soziologische Äquivalent nicht der Kunstwerke selbst, sondern nur ihres vermeintlichen ideologischen Gehalts rekonstruierte, daß man also das Spezifische der Literatur als einer eigenartigen Erscheinung des ideologischen Überbaus vernachlässigte. In der Debatte mit den Vertretern der "formalen Methode", die sich Spezifikatoren nannten, weil sie das Literarische an der Literatur sich zum Gegenstand ihrer Betrachtungen nahmen, waren dann einige Marxisten zu dem Eingeständnis bereit, daß man sich nicht über soziologische Implikationen literaturwissenschaftlicher Tatbestände auslassen kann, ohne die literaturwissenschaftlichen Tatbestände selbst zu kennen.

Noch im Titel des 1963 erschienenen ersten Teils der "Ästhetik" von Geor. Lukács klingt der Vorwurf der Spezifikatoren nach. Dieser Titel lautet: "Die Eigenart des Ästhetischen". Aber auch schon zu Beginn der Ära des Sozialistischen Realismus, als Lukács anfing, sich als Marxist zur Literatur und zum Ästhetischen zu äußern, distanzierte er sich von den "vulgärsoziologischen" Versuchen der "Vulgärmarxisten", indem er betonte, daß es sich bei der Literatur um eine "spezifisch künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit in dialektischer Weise" handle¹⁾.

Die Ästhetik des ungarischen Philosophen und Literaturkritikers Lukács ist zweifellos die bedeutendste Ästhetik eines Marxisten. Ob sie orthodox marxistisch oder, wie man ihm vorwirft, revisionistisch ist, mögen die entscheiden,

die daran interessiert sind. Sie ist in der Ära des Sozialistischen Realismus entstanden und davon geprägt. Die Lehren von Marx, Engels und Lenin waren vom Stalinschen Despotismus schon in ein manipulierbares Dogma verwandelt worden. Lukács, dem schon vor seiner Beteiligung am ungarischen Aufstand von 1956 mehr als einmal "Abweichungen" vorgeworfen worden sind, mußte einerseits paktierend und taktierend mit dem Stalinschen Despotismus rechnen, andererseits hat er selber - "objektiv" - auf seinem Gebiet zur "idejnaja konsolidacija"²⁾ beigetragen, deren Resultat ein an "Sklerose" leidendes Gedankensystem war, der sogenannte Marxismus-Leninismus, dem die Wirklichkeit "als ein totes und transparentes Objekt eines abgeschlossenen Wissens" erscheint³⁾.

Der 1933 dem zur Herrschaft gelangten Nationalsozialismus nach Moskau ausgewichene Lukács rekonstruierte dort, zusammen mit Michail Lifšic, aus verstreuten Bemerkungen von Marx und Engels die Umriss einer Ästhetik. Es war naheliegend, Marx' Kritik an dem in Hegel gipfelnden klassischen deutschen Idealismus auf dem Gebiet der Kunstphilosophie nachzuvollziehen, um auf diese Weise die bruchstückhafte Ästhetik von Marx und Engels zu einer marxistischen Ästhetik zu ergänzen. Dabei ist Lukács zu in sich logisch konsequenteren Ergebnissen gelangt als die allzu apologetisch an den "revolutionären Demokraten" und am Literaturprogramm des Sozialistischen Realismus orientierte sowjetische Literaturwissenschaft und Ästhetik.

Ein Merkmal des Marxismus-Leninismus, als eines manipulierbaren Dogmas, ist die fetischisierte Terminologie. Sie kennzeichnet auch Lukács' Schriften. Eine andere Schwierigkeit beim Lesen von Lukács liegt darin, daß er keine Definitionen gibt. In einem Brief an Anna Seghers hat er sich selber einmal zu seinem Stil geäußert. "Meine Freunde", schrieb er, "spotten oft über meine Manier zu sagen: 'Nicht hier ist der Ort, darüber zu sprechen'. Aber Du wirst verstehen, daß sich gerade hierin das Gefühl für die allseitige Verknüpftheit aller Probleme miteinander aus-

spricht, das Gefühl, daß jede Feststellung, ohne wenigstens eine Andeutung dieses Gesamtzusammenhangs, eine Tendenz zur Einseitigkeit, zur Mißverstehbarkeit erhält. Da wir nun bei diesen Bekenntnissen halten, füge ich noch hinzu: andre Freunde machen mir zum Vorwurf, daß ich nicht epigrammatisch zugespitzt, nicht genügend zitierbar schreibe. Ich tue es absichtlich, aus eben demselben Gefühl heraus. Ich bin bestrebt, in jeder Einzelerörterung den Gesamtzusammenhang, die systematische und historische Entwicklung wenigstens anzudeuten⁴⁾. Lukács folgt, wie er gesagt hat, "der Methode der Bestimmungen, im Gegensatz zu der der Definitionen"⁵⁾. Er unterläßt Definitionen in dem Bewußtsein, daß die Erkenntnis der "extensiven und intensiven Unendlichkeit der Gegenstände und ihrer Beziehungen" immer unvollständig sei und Definitionen nur die mangelnde Vollständigkeit fixieren würden, während es doch nur darauf ankommen könne, die Gegenstände und ihre Beziehungen "vorläufig", aber "unverwechselbar" zu "bestimmen"⁶⁾. Lukács folgt hier bis zu einem gewissen Punkt der Hegelschen Logik. Diese ist auf den drei dialektisch ineinander umschlagenden "Momenten" des Begriffs aufgebaut: der Einzelheit, der Allgemeinheit und der Besonderheit. In der Definition erscheint nun zwar, laut Hegel, das Allgemeine und das Besondere als *genus proximum* und *differentia specifica*, das Einzelne aber nur als "ein Zufälliges"⁷⁾. Die Definition gebe nur "äußere Bestimmtheit": "Das Definieren... begnügt sich mit Merkmalen, d.i. Bestimmungen, bei denen Wesentlichkeit für den Gegenstand selbst gleichgültig ist, und vielmehr nur den Zweck haben, daß sie für eine äußere Reflexion Merkmale sind"⁸⁾.

Im Interesse wissenschaftlicher Systematisierung und Formalisierung sind wohl aber doch Definitionen empfehlenswert. Logisch sind alle Definitionen Nominaldefinitionen. Denn für die Logik (wenn auch nicht für die Hegelsche) ist Begriff alles, was gemeint werden kann - unabhängig davon, ob es wirklich oder unwirklich, erkennbar oder unerkennbar

ist. Nominaldefinitionen geben nur an, was mit einem Wort gemeint werden soll⁹⁾. Daß Lukács solche Definitionen der Schlüsselbegriffe nicht gibt, macht es so schwierig, seine Ansichten zu verstehen und darzustellen.

1. Der Kunstphilosoph Lukács über die Kategorie der "Besonderheit"

Lukács spricht von verschiedenen "Bewußtseinsformen", wie z.B. der ästhetischen und der theoretischen, und von verschiedenen "Objektivierungssystemen", die diesen entsprechen, wie z.B. der Kunst und der Wissenschaft. Jede idealistische Ästhetik stelle notwendigerweise eine Werthierarchie der verschiedenen Bewußtseinsformen und Objektivierungssysteme auf, so wie z.B. Schelling in einem Systementwurf von 1796 den "ästhetischen Akt" als den "höchsten Akt der Vernunft" bezeichnet¹⁰⁾ oder Hegel von der "Beschränktheit der Kunstsphäre" im Vergleich zur Philosophie gesprochen hat¹¹⁾. Eine Werthierarchie läßt sich, laut Lukács, nur dann vermeiden, wenn man - materialistisch - die verschiedenen Objektivierungssysteme gleichermaßen als Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, und zwar jedesmal derselben objektiven Wirklichkeit, auffaßt¹²⁾.

Wieso die idealistische Ästhetik zu einer vertikalen Wertordnung der verschiedenen Bewußtseinsformen und Objektivierungssysteme verdammt sein soll und die materialistische nicht, ist damit ganz und gar nicht hinreichend begründet. Der Idealist Ernst Cassirer z.B. betrachtet die Kunst als eine "symbolische Form" unter anderen. Die verschiedenen symbolischen Formen sollen sich durch verschiedene "Bedeutungsintentionen" unterscheiden¹³⁾. Cassirer analysiert verschiedene symbolische Formen, ohne eine bestimmte dogmatische Theorie vom Wesen der Objekte aufstellen zu wollen¹⁴⁾. Denn als Neukantianer steht er auf dem Standpunkt, die höchste objektive Wahrheit, die sich dem Geist erschließe, sei zuletzt die Form seines eigenen Tuns¹⁵⁾. Sei sie nun idealistisch oder materialistisch, in jeder Kunstphilosophie liegt dann schon eine Werthierarchie, nämlich eine Unterordnung der

Kunst unter die Wissenschaft (Philosophie) vor, wenn die Geltung der Kunst von angeblich erkennbaren Kriterien des "richtigen" ästhetischen Verhaltens abhängig gemacht wird. Gerade dies aber tut Lukács mit seiner Theorie vom Typischem.

Das der ästhetischen Bewußtseinsform entsprechende Objektivationsystem der Kunst wird von Lukács, wie gesagt, als Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit aufgefaßt. Der Gebrauch des Ausdrucks "Widerspiegelung" ist nahezu undefinierbar, dabei jedoch stets von dogmatischer Emphase begleitet. Alle Arten der Widerspiegelung sollen "Reaktionsweisen auf objektiv, unabhängig vom Bewußtsein Vorhandenes" sein¹⁶⁾. Lukács spricht in einem Atemzug von der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit "durch das Alltagsleben, die Wissenschaft und die Kunst"¹⁷⁾. Außerdem werden Wissenschaft, Kunst "und alle gesellschaftlichen Betätigungen des Menschen" als "Produkt der gesellschaftlichen Entwicklung, des durch seine Arbeit sich zum Menschen machenden Menschen" beschrieben¹⁸⁾. Und schließlich wird von allen Arten der Widerspiegelung ausgesagt, daß sie "stets dieselbe objektive Wirklichkeit abbilden"¹⁹⁾.

Der Terminus "Widerspiegelung" bedeutet demnach bei Lukács, wie bei anderen Marxisten auch, vor allem zweierlei. Einerseits die Bezogenheit des Überbaus auf die Basis. Für die Widerspiegelung in diesem Sinne ist es nicht entscheidend, ob sie sich als eine angemessene oder unangemessene Reaktionsweise, als ein richtiges oder unrichtiges Abbild erweist. Andererseits aber kann das Wort, wie bei Lenin, einen axiologischen Sinn haben. Dann allerdings fragt es sich, ob die Reaktionsweise angemessen, das Abbild richtig (erkenntnistheoretisch: wahr) ist.

Die im Begriff der "Widerspiegelung" implizierte quaestio juris tritt dann zutage, wenn Lukács Kunst und Religion gegenüberstellt. Dann erscheint nämlich die Religion als eine verzerrte Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. In der Religion und Kunst handelt es sich, laut Lukács, "um

die gesellschaftliche Erfüllung ähnlich gearteter Bedürfnisse" durch "das Schaffen des Abbilds einer dem Menschen - subjektiv wie objektiv - im höchsten Sinne angemessenen Welt"²⁰⁾. Wie Ludwig Feuerbach macht er jedoch den Unterschied, "daß die Kunst ihre Geschöpfe für nichts anderes ausgibt, als sie sind, für Geschöpfe der Kunst; die Religion aber ihre eingebildeten Wesen für wirkliche Wesen ausgibt"²¹⁾. Diese Unterscheidung soll die "diesseitige Abbildlichkeit" der Kunst belegen: denn der Verzicht des Kunstgebildes, Wirklichkeit zu sein, involviere objektiv eine Ablehnung der Transzendenz²²⁾. Es sei letztlich eine ethische Angelegenheit, ob ich mich für die Diesseitigkeit oder die Jenseitigkeit, für die Kunst oder die Religion entscheide²³⁾.

Im Vergleich mit der Religion erweist sich also, daß Lukács das Kunstwerk (das diesseitige Abbild einer dem Menschen subjektiv wie objektiv im höchsten Sinne angemessenen Welt) als eine "richtige" Widerspiegelung auffaßt. Laut Lukács ist es "nur ein Schein, als ob das Kunstwerk selbst nicht eine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit wäre, als ob auch der Rezeptive die 'eigene Welt' des Kunstwerks nicht als eine Widerspiegelung der Wirklichkeit auffassen und sie nicht mit seinen eigenen Erfahrungen vergleichen würde. Er tut dies vielmehr ununterbrochen, und die Wirkung des Kunstwerks hört augenblicklich auf, wenn dem Rezeptiven hier ein Widerspruch bewußt wird, wenn er das Kunstwerk als eine unrichtige Widerspiegelung der Wirklichkeit empfindet. Aber... nicht eine isolierte Einzelerfahrung wird mit einem isolierten Einzelzug des Kunstwerks bewußt verglichen, sondern der Rezeptive gibt sich auf der Grundlage seiner gesammelten Gesamterfahrung der Gesamtwirkung des Kunstwerks hin"²⁴⁾. Lukács macht also die Geltung eines Gebildes als Kunst von der "Richtigkeit" der Widerspiegelung abhängig.

Er lehnt jedoch ausdrücklich eine Scheidung von quaestio juris und quaestio facti (oder wie er selber sagt: "die starre Gegenüberstellung der Fragen von Genesis und Geltung"²⁵⁾) ab, ebenso wie die Scheidung der systematischen von

der historischen Frage. Dasselbe Prinzip vertraten auch die Brüder Friedrich und August Schlegel. Der eine sagte, daß "die beste Theorie der Kunst ihre Geschichte" sei, der andere: "Indem man erklärt, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich aufs einleuchtendste, was sie sein soll"²⁶⁾. Als Grund für sein Vorgehen gibt Lukács an, daß es der Gegenstand - die spezifisch künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit auf dialektische Weise - selbst verlange: "Nur im Ästhetischen involviert das fundamentale Objekt (die Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur) in Bezogenheit auf ein - das Selbstbewußtsein herausarbeitendes - Subjekt die untrennbare Simultaneität von Reproduktion und Stellungnahme, von Objektivität und Parteinahme. Das simultane Gesetztsein dieser beiden Momente macht die unauflösbare Historizität eines jeden Kunstwerks aus". Und er folgert daraus: "Die künstlerische Wahrheit also ist als Wahrheit eine historische; ihre richtige Genesis ist in Konvergenz mit ihrer wahren Geltung..."²⁷⁾.

Daran ist richtig, daß man Theorie und Geschichte der Kunst nicht unabhängig voneinander betreiben kann. Denn die Theorie ist die Axiologie der historisch gesetzten ästhetischen Geltung bestimmter Gebilde als Kunst. Daraus folgt jedoch keineswegs, es ließen sich "objektive Kriterien des ästhetischen Werts und Unwerts, entnommen der historisch-systematischen Erkenntnis des Wesens der Kunst"²⁸⁾, konstatieren. Ebenso wenig wie die Jurisprudenz Gesetze erläßt, kann die Ästhetik objektive Kriterien des ästhetischen Wertes aufstellen. Wenn das Kriterium für die "wahre Geltung" die "richtige Genesis" ist, was ist dann das Kriterium für die "richtige Genesis"? Doch wieder die "wahre Geltung". Es handelt sich also gar nicht um die "starre Gegenüberstellung der Fragen von Genesis und Geltung", sondern darum, daß man beide Fragen unterscheidet. Lukács verschleiert diesen Unterschied, um letzten Endes ästhetische Normen als objektiv ausgeben zu können.

In seiner "philosophischen Genesis der Kunst"²⁹⁾ bestimmt Lukács die Kunstwerke als "mimetisch-evokative Gestaltungen"³⁰⁾, deren mimetischer Charakter der Arbeit und deren evokativer Charakter der Magie entsprungen sei. Die Arbeit beruhe auf der mimetischen Einübung und schließlich Fixierung bestimmter Arbeitsvorgänge; die Magie sei der Ursprung "mimetischer Widerspiegelungen mit evokativem Zweck"³¹⁾, in der Magie finde eine "Leitung der Widerspiegelungsbilder" zum Zwecke der Evokation statt³²⁾. Als philosophisches Modell für diese mimetisch-evokativen Gestaltungen dient Lukács die idealistische Konzeption des identischen Subjekt - Objekts, die er als erkenntnistheoretische Konzeption natürlich ablehnt³³⁾.

Der "Idealismus" der Kunst besteht darin, daß sie anthropomorphisiert. Sie "erstrebt kontemplativ eine Widerspiegelung der für den Menschen wesentlichen Welt", indem sie "die Bezogenheit der Objekte auf den Menschen (auf die Menschengattung) als deren eigene inhärente Bestimmungen zu erfassen" sucht³⁴⁾. "Indem der in der Sphäre des Ästhetischen befindliche Mensch - der Schaffende ebenso wie der Rezeptive - auf das Gattungsmäßige reflektiert, und zwar sowohl bezüglich des Objekts wie des Subjekts, hebt sich das Selbstbewußtsein aus der engen und partikularen Sphäre des bloß Alltagshaften heraus und gewinnt eine Allgemeinheit, die freilich eine ganz andere ist als die desanthropomorphisierend-wissenschaftliche". Dadurch erhält die "Richtigkeit" der spezifisch künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit in dialektischer Weise einen komplizierten Charakter. Es ist die Richtigkeit des Typischen. Denn der Kunstgenuß soll sein "das Erlebnis der Erfüllung in einem typischen Fall, losgelöst von der im Leben selbst ihm entsprechenden faktischen Realität"³⁵⁾. "Der künstlerische Wert als objektiv Erkennbares"³⁶⁾ wird auf diese Weise von Lukács im Typischen verankert.

Das Typische ist eine Synthese "von Erscheinung und Wesen, von Einzelfall und Gesetz, von Unmittelbarkeit und Begriff"³⁷⁾. Der logische Ausdruck dafür ist das "Besondere".

Wesen und Erscheinung: Engels und Lenin faßten die Gesetze der Dialektik als die allgemeinen Bewegungsgesetze des Denkens und des Seins auf und die subjektive Dialektik des menschheitlichen Erkenntnisprozesses als Abbild oder Widerspiegelung der objektiven Dialektik. Man wird den Eindruck nicht los, daß Lukács die sich daraus ergebenden logischen Schwierigkeiten vertuscht. Das ist sicherlich kein Zufall, um im Jargon der Stalinzeit zu reden. Denn Lukács mußte sich schon zur Zeit der "Großen Säuberung" selbst kritisieren, weil er (in "Geschichte und Klassenbewußtsein", 1923) Engels' Auffassung von der "Dialektik der Natur" angezweifelt hatte³⁸⁾.

Das Typische wird von Lukács bestimmt als "die künstlerische, eigentümliche, sonst auf keinem anderen Gebiet existierende Lösung der Dialektik von Wesen und Erscheinung". "Diese Dialektik durchdringt das Ganze der Wirklichkeit, so daß in diesem Zusammenhang Erscheinung und Wesen sich wieder relativieren: das, was als Wesen der Erscheinung gegenüberstand, als wir von der Oberfläche des unmittelbaren Erlebnisses aus tiefer gruben, wird bei eingehenderer Forschung als Erscheinung figurieren, hinter welcher ein anderes, ein neues Wesen entsteht. Und so weiter bis in die Unendlichkeit". Die Kunst soll diesen dialektischen Prozeß widerspiegeln in der Darstellung "jener wesentlichen Momente, die hinter den Erscheinungen verborgen sind, aber sie stellt sie nicht abstrakt, von den Erscheinungen abstrahierend, sie ihnen gegenüberstellend dar, sondern gestaltet gerade jenen lebendigen dialektischen Prozeß, in dem das Wesen in Erscheinung umschlägt, sich in der Erscheinung offenbart, sowie jene Seite desselben Prozesses, in welchem

die Erscheinung in ihrer Bewegtheit ihr eigenes Wesen aufdeckt"³⁹⁾.

Unmittelbarkeit und Vermitteltheit: Das Typische ist eine Synthese von "Unmittelbarkeit und Begriff": "vermittelt-unmittelbar"⁴⁰⁾, "sinnlich-sinnfällig"⁴¹⁾. Um diese philosophische Konzeption zu stützen, beruft sich Lukács auf die Pavlovsche Psychologie. Pavlov (1849-1936) fand durch Experimente mit Hunden heraus, daß höhere Tiere eine angeborene, beständige Reaktion auf bestimmte äußere und innere Reize zeigen, die sogenannten unbedingten Reflexe, daß sie aber darüber hinaus, anpassungsfähig an veränderte Umweltbedingungen, auch mit bedingten Reflexen reagieren (die Speichelabsonderung bei Ertönen des Glockensignals). Die psychische Tätigkeit des Menschen besteht aus den verschiedenartigsten bedingten Reflexen. Der Mensch versteht jedoch, und das zeichnet ihn vor den höheren Tieren aus, nicht nur Signale, sondern auch Signale von Signalen (Worte). Pavlov unterschied deshalb ein erstes und ein zweites Signalsystem: das erste ist durch Unmittelbarkeit, das zweite durch Vermitteltheit charakterisiert.⁴²⁾ Lukács fügt ein drittes, das Signalsystem 1' hinzu: es ist unmittelbar und vermittelnd zugleich. Zu diesem Signalsystem der "vermittelten Unmittelbarkeit"⁴³⁾ rechnet er die Phantasie, das Lachen, den Takt, die Intuition und - die Kunst als mimetisch-evokative Gestaltung⁴⁴⁾.

Gesetz und Einzelfall: Nachdem Lukács das Typische als zentrale Kategorie seiner Ästhetik inthronisiert hatte, mußte er sich dazu äußern, wie sich das Typische in der Kunst zum Typischen in der Wissenschaft verhält. Beide sollen natürlich Widerspiegelungen sein, und zwar Widerspiegelungen der "gesetzmäßig wiederkehrenden, obwohl mit den sich verändernden Umständen wechselnden Elemente und Tendenzen der Wirklichkeit"⁴⁵⁾. Den Unterschied sieht er darin, daß es in jeder Phänomengruppe für die Wissen-

schaft nur e i n e typische Erscheinung geben könne, während das Typische in der Kunst pluralistisch sei; der Pluralismus des Typischen sei eine Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die das Ästhetische dem Wissenschaftlichen unverwechselbar gegenüberstelle⁴⁶⁾.

Bei dem monistischen Typus der Wissenschaft hat Lukács offensichtlich weder den Durchschnittstypus noch den Idealtypus im Auge. Zum Durchschnittstypus gelangt man induktiv-statistisch, zum Idealtypus durch utopische Rationalisierung eines Einzelfalls, indem man aus gegebenen Bedingungen alle Konsequenzen kausal oder - wo es sich um menschliches Verhalten handelt - zweckrational konstruiert. Der Idealtypus ist "ein fiktives Gebilde, dem eine Wirklichkeit mit fließender Grenzen entspricht, an dem ein Einzelfall gemessen, dem er aber nicht eingeordnet wird"⁴⁷⁾. Der von Lukács gemeinte Typus ist kein bloßes Erkenntnismittel, sondern der Inbegriff des Wesens. Der Typus, den er meint, ist das materialistische Gegenstück der Hegelschen Idee, also ein philosophischer Begriff. Die Philosophie mag den einzelnen Wissenschaften dieses Erkenntnisziel setzen, es wird nicht erreicht.

Darin liegt die Schwäche der Theorie, die das typische zum zentralen Kriterium der Kunst erheben will. Hinge der Wert des Kunstwerks wirklich von der Richtigkeit des Typischen ab, wenn es sich auch nur um ein pluralistisches Typisches handelt, dessen Richtigkeit "einen unaufhebbaren, subjektbezogenen und damit an ein historisches und soziales hic et nunc gebundenen Charakter" hat⁴⁸⁾, müßte man beim Künstler ein visionäres Erkenntnisvermögen voraussetzen. Denn das Typische, das Lukács meint, kommt aus methodologischen Gründen in den empirischen Wissenschaften gar nicht vor; es ist nur ein philosophischer Begriff. Hegel behauptete vom "spekulativen Denken" (der Philosophie), es erfasse "die wirklichen Dinge in ihrer wesentlichen Besonderheit und ihrem wirklichen Dasein", während die empirischen Wissenschaften "in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Existenz und des allgemeinen Gesetzes" verharren⁴⁹⁾. Wenn deshalb Lukács

sagt, "die ästhetische Verallgemeinerung ist die Erhöhung der Einzelheit ins Typische, nicht wie in der wissenschaftlichen, die Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen Einzelfall und allgemeiner Gesetzlichkeit"⁵⁰⁾, so spricht er der Kunst zu, was Hegel dem spekulativen Denken zu- und den empirischen Wissenschaften abspricht.

Das Besondere: "Auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, gehört zum Bereich des begreifenden Denkens"⁵¹⁾. Diese Prämisse der Hegelschen Kunstphilosophie ist die theoretische Bedingung der Möglichkeit, die logischen Kategorien auf die Kunst anzuwenden. Die zentrale Kategorie der Ästhetik von Lukács, das "Besondere", ist ein Begriff aus der Logik Hegels, die sich auf den drei "Momenten" des Begriffs: der Einzelheit, der Allgemeinheit und der Besonderheit, aufbaut. Das Besondere ist der logische Ausdruck für das Typische.

"Der Begriff des Geistes ist" - in der Hegelschen Philosophie - "der an und für sich seiende Begriff, das Wissen"⁵²⁾. "Der Geist, dem das absolute, höchste Sein zukommt, ist nur als Tätigkeit"⁵³⁾, nämlich als "Tätigkeit, das Sein identisch mit sich zu setzen"⁵⁴⁾. Die subjektive und die objektive Seite dieser Tätigkeit sind identisch als "sich explizieren-der Begriff"⁵⁵⁾. Der Begriff ist "das Ganze der Bestimmungen"⁵⁶⁾. Und indem er "sich bestimmt", "tritt er in Existenz": "Wie im Begriffe überhaupt die Bestimmtheit, die an ihm vorkommt, Fortgang der Entwicklung ist, so ist auch an dem Geiste jede Bestimmtheit, in der er sich zeigt, Moment der Entwicklung und der Fortbestimmung, vorwärtsgehen seinem Ziele zu, um sich zu dem zu machen und für sich zu werden das, was er an sich ist"⁵⁷⁾.

Das Moment der Besonderheit ist "das Vermittelnde zwischen der Einzelheit und Allgemeinheit"⁵⁸⁾: "Die Besonderheit ist die Beziehung der Einzelheit und Allgemeinheit aufeinander. Sie ist das Allgemeine in eine Bestimmung herabgesetzt; oder umgekehrt, das Einzelne in die Allgemeinheit erhoben"⁵⁹⁾.

Anhand der Hegelschen Momente des Begriffs unterscheidet Lukács die Objektivationssysteme Kunst und Wissenschaft. In der Wissenschaft sei die Besonderheit "Vermittlung", in der Kunst dagegen "Mitte" zwischen Einzelheit und Allgemeinheit. "Ununterbrochene Bewegung im Prozeß der Widerspiegelung von einem Extrem zum anderen" charakterisiere beide Objektivationssysteme. Aber während "beim theoretischen Erkennen diese Bewegung in beiden Richtungen wirklich von einem Extrem zum anderen geht und die Mitte, die Besonderheit, in beiden Fällen eine Vermittlungsrolle spielt, wird in der künstlerischen Widerspiegelung die Mitte wörtlich zur Mitte, zum Sammelpunkt, wo die Bewegungen sich zentrieren": "sowohl Einzelheit als auch Allgemeinheit erscheinen stets als in der Besonderheit aufgehoben"⁶⁰⁾.

Auch schon Hegel und Vischer haben von "Besonderheit" und "Mitte" in kunstphilosophischen Zusammenhängen gesprochen⁶¹⁾. Den idealistischen Sinn, den diese Ausdrucksweise dabei hatte, will Lukács vermeiden, indem er sich "die Erhebung jeder Einzelheit auf das Niveau des Besonderen nur durch eine Steigerung ihrer unmittelbaren Sinnfälligkeit" denkt⁶²⁾. In diesem Sinne interpretiert er einen Ausspruch Max Liebermanns, der zu einem seiner Modelle gesagt hat: "Ich habe Sie ähnlicher gemalt, als Sie sind"⁶³⁾. Vom Standpunkt des Modells ist, nach Lukács, das Porträt ähnlich, weil das Einzelne getroffen ist, vom Standpunkt des Malers (und des Betrachters), weil das die Gattung reflektierende Besondere getroffen ist. Das gilt nicht nur in bezug auf den Gegenstand (das Modell), sondern auch in bezug auf das ästhetische Subjekt. Lukács spricht von einer "Erhebung der schöpferischen Persönlichkeit aus der partikularen Einzelheit in die Besonderheit, in ihre eigene Besonderheit"⁶⁴⁾. In der "Mitte" die das Kunstwerk darstellt, kreuzen sich also gewissermaßen zwei Linien: die eine führt vom partikularen produktiven oder rezeptiven Subjekt zur Menschengattung, die andere vom partikularen Objekt zu seinem allgemeinen Wesen: "Indem der in der Sphäre des Ästhetischen befindliche Mensch - der Schaffende ebenso wie der Rezeptive - auf das Gattungsmäßige

reflektiert, und zwar sowohl bezüglich des Objekts wie des Subjekts, hebt sich das Selbstbewußtsein aus der engen und partikularen Sphäre des bloß Alltäglichen heraus...⁶⁵⁾.

2. Der philosophische Literaturkritiker Lukács über typische Charaktere unter typischen Umständen

Lukács hat sich einen "philosophischen Kritiker" genannt⁶⁶⁾. Ein solcher Kritiker zeichnet sich, nach seinen Worten, dadurch aus, daß er das zu kritisierende Kunstwerk an "objektiven Kriterien des ästhetischen Werts und Unwerts" mißt und es in die "Gesamtzusammenhänge" stellt⁶⁷⁾.

Die "philosophische Kritik" ist ein Begriff der Hegelianer. Von ihnen hat ihn einst auch Belinskij übernommen. Die Voraussetzung dieser Art von Kritik ist die Annahme, jedes Kunstwerk sei eine jeweils spezifische Einheit von Inhalt und Form und durch einen bestimmten Inhalt sei schon die ihm angemessene Form bestimmt. Die Wahrheit des Inhalts und die Angemessenheit der Form aufzuweisen, darin besteht die philosophische Kritik. Dieses Vorgehen stößt auf eine logische Schwierigkeit. Denn die Prämisse, daß jedes Kunstwerk eine jeweils spezifische Einheit von Inhalt und Form sei, besagt doch: entspräche die Form dem Inhalt nicht, wäre eben der Inhalt ein anderer. So läuft die philosophische Kritik letzten Endes stets auf eine Beurteilung des (vermeintlichen) Inhalts hinaus. Und diese Konsequenz ist im Ausgangspunkt der Hegelschen Ästhetik schon angelegt, in dem Satz: "Auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, gehört zum Bereich des begreifenden Denkens".

Wie der junge Marx bemerkt hat, erscheint bei Hegel die Kunstphilosophie geradezu als die wahre Existenz der Kunst⁶⁸⁾. Dies gilt auch für die philosophische Kritik. Würde Lukács die Kunst nicht als eine der Philosophie untergeordnete Art der Widerspiegelung auffassen, wie er doch vorgibt, so entzöge er der philosophischen Kritik die Grundlage. Stattdessen hat er sich in der Kategorie des "Besonderen" ein - angeblich objektives - Kriterium des ästhetischen Werts für die philosophische Kritik konstruiert.

Das theoretische Vehikel für seine Methode der Literaturkritik ist das Prinzip (das übrigens auch schon das Prinzip der "realen Kritik" war), nämlich "daß auch in der Kritik dieselbe Wirklichkeit gedanklich wiedergespiegelt wird, deren Abbild das Kunstwerk ist"⁶⁹⁾. Das Kunstwerk ist eine "speziell künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit in dialektischer Weise". Die Richtigkeit des künstlerischen Abbilds der Wirklichkeit kann deshalb nicht ohne weiteres an der philosophischen Auffassung dieser Wirklichkeit gemessen werden. Die Philosophie tut, laut Hegel, "wohl die Notwendigkeit und Realität des Besonderen dar, durch das dialektische Aufheben desselben beweist sie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Besonderen selbst, daß es nur in der konkreten Einheit erst seine Wahrheit und seinen Bestand finde. Die Poesie dagegen schreitet zu solch einem absichtlichen Aufzeigen nicht fort..."⁷⁰⁾.

Die philosophische Kritik besteht in diesem absichtlichen Aufzeigen. In diesem Sinne stellt sich Lukács die dialektisch zu lösende Frage, ob "die Wahl des Mittelpunkts im Feld der Besonderheit" im betreffenden Kunstwerk richtig vollzogen worden ist⁷¹⁾. Der größere Teil des von Lukács über die Literatur Geschriebenen besteht aus einer "ästhetischen Ausarbeitung des Inhalts" in theoretischer Form einerseits⁷²⁾ und aus Betrachtungen über die Form literarischer "Genres" andererseits. Neben der "inhaltlichen Frage", ob die Wahl des Mittelpunkts im Feld der Besonderheit dem Inhalt "entspricht", beschäftigt ihn die "Formfrage", ob die Wahl des Mittelpunkts im Feld der Besonderheit "die Gesetze des betreffenden Genres" erfüllt⁷³⁾.

Genres

Croce hat die Ansicht vertreten, literarische Gattungen seien nichts weiter als Namen⁷⁴⁾. In der klassizistischen Poetik galt die Existenz verschiedener literarischer Gattungen hingegen als selbstverständlich. Von diesen Gattungsbegriffen leitete man Regeln ab, die der Literaturkritik als Maßstäbe dienten. Hier und da faßte man sie auch als Vor-

schriften auf, nach denen sich die Schriftsteller zu richten hätten. Lessing mußte deshalb davor warnen, daß "man die Regeln sich als Gesetze denket, die unumgänglich befolgt sein wollen"⁷⁵⁾. Regeln seien vielmehr, "was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden"⁷⁶⁾. Meist waren allerdings von den Vertretern der klassizistischen Poetik die Regeln auch gar nicht als Vorschriften, sondern als der Literatur immanente Gesetze gemeint worden. Was die klassizistische Gattungstheorie schließlich jedoch in Verruf brachte, war die Entdeckung, daß ihre Regeln der beanspruchten rationalen Begründung entbehrten⁷⁷⁾, daß sie vielmehr literarische Konventionen waren, hinter denen sich soziale Interessen versteckten. (Man denke an den Begriff der "bienséance"!).

Sowohl die Schriftsteller als auch die Leser beziehen aus ihren literarischen Erfahrungen Vorstellungen von literarischen Gattungen. Diese üben zweifellos bei der Hervorbringung und Interpretation sprachlicher Kunstwerke eine relative ästhetische Normativität aus. Für die Literaturwissenschaft besteht das Problem darin, diese Art von Konventionen von anderen literarischen Konventionen zu unterscheiden. Lukács schätzt die Normativität literarischer Typen im obigen Sinne sehr hoch ein. Wie die Klassizisten folgt er dem Prinzip, literarische Genres sollten nicht vermischt werden. Das wird, um ein Beispiel anzuführen, an seiner kritischen Stellung zum epischen Drama Bert Brechts sichtbar. Dieses beruht, seiner Ansicht nach, auf der "Verkennung des inneren Gesetzes des Dramas": "ein raffinierter, wüster und leerer Regiekomplex von epischen Ersatzmitteln für die fehlende Dramatik"⁷⁸⁾.

Die richtige Beziehung des Kunstwerks zu den Gesetzen des betreffenden Genres ist eines seiner Kriterien, um "den künstlerischen Wert als objektiv Erkennbares" herauszuarbeiten⁷⁹⁾. Diese Gesetze verlangen, seiner Meinung nach, eine bestimmte Wahl des Mittelpunkts im Feld der Besonderheit. Denn Genres seien schon als solche Widerspiegelungen typischer

"Lebenstatsachen": "Fixierungen ganz allgemeiner und darum in ihren Hauptzügen ständig wiederkehrender Beziehungen der Menschen zur Gesellschaft und, durch diese vermittelt, zur Natur"⁸⁰⁾.

Im Drama z.B. widergespiegelte typische Lebenstatsachen sollen sein: die Scheidewegssituation, die Präsentierung der Rechnung (wie in Büchners "Danton"), die Konzentration auf eine Möglichkeit zu handeln und deren Folgen, die weltgeschichtliche Figur. Das Schicksal, mit dem der Held des Drama⁸² kämpfe, komme für ihn ebenso von außen wie von innen. Das Drama verlange, daß jede Phase der Handlung, der Entfaltung der Charaktere sofort, gleichzeitig mit dem Geschehen verstanden und erlebt werde, es verlange "die Einheit von sinnlicher Unmittelbarkeit und typischer Bedeutsamkeit eines jeden Darstellungsmoments". Die als Niedergang beurteilte Entwicklung des Dramas seit Heibel erklärt Lukács aus der fortschreitenden Verdinglichung aller sozialen Beziehungen der kapitalistischen Gesellschaftsformation, die die innere und äußere Schicksalskomponente auseinanderreißt und auf diese Weise eine "sinnfällige" Darstellung verhindert⁸¹⁾. Anders verhalte es sich im Roman, der auf "die Gestaltung der extensiven Totalität des gesellschaftlichen Lebens" ausgehe⁸²⁾. Er zeige, "wie in kleinen, unscheinbaren, man könnte sagen: kapillarischen Bewegungen des individuellen Lebens die Richtung einer Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung sichtbar wird"⁸³⁾: "Die bedeutenden Momente werden hier als Teile, als Elemente einer breiteren, extensiveren, umfassenden Totalität gestaltet: in ihrem sehr komplizierten Entstehen und Vergehen, in ihrer unzerstrennlichen Verbundenheit mit dem langsamen und verworrenen Wachstum des gesamten Volkslebens, in dem kapillarischen Zusammenwirken des Kleinen mit dem Großen, des Unbedeutenden mit dem Bedeutenden"⁸⁴⁾.

In der Zeit der Großen Säuberung distanzierte sich Lukács von denjenigen seiner Schriften, die er verfaßt hatte, als er noch nicht mit dem Stalinschen Despotismus rechnen mußte.

Das betraf sowohl seine Interpretation des Marxismus und Leninismus aus den zwanziger Jahren als auch seine Literaturtheorien aus der Zeit, als er noch kein Marxist war. "Die Theorie des Romans" (1916 in der "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1920 in Berlin als Buch erschienen) verdammt er als "ein in jeder Hinsicht reaktionäres Werk voll von idealistischer Mystik, falsch in allen seinen Einschätzungen der historischen Entwicklung"⁸⁵⁾. Dieses Werk unterscheidet sich trotzdem keineswegs "in jeder Hinsicht" von Lukács' literaturtheoretischen und -kritischen Arbeiten aus der Periode des Sozialistischen Realismus⁸⁶⁾.

"Die Theorie des Romans" und "Der historische Roman" (von 1938) unterscheiden sich durch den das eine Mal hegelianischen, das andere Mal marxistischen Zugang zur Literaturtheorie. Beide Male jedoch handelt es sich um einen philosophischen Zugang über die historisch-systematisch aufgefaßten literarischen Typen (die "Gattungen" Epik und Drama, die epischen "Arten" Epos und Roman).

In dem hegelianischen "geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der großen Epik" geht Lukács davon aus, daß die Epik in ihrem "transzendentalen Grunde" "empirisch" sei⁸⁷⁾: "niemals das Schaffen einer neuen Realität, sondern immer nur ein subjektives Spiegeln der daseienden"⁸⁸⁾. Den Unterschied zwischen Epopöe und Roman führt er - hegelianisch - auf verschiedene "geschichtsphilosophisch" bedingte "transzendente Einstellungen" zurück. Die transzendente Einstellung, auf der die Epopöe beruhen soll, ist das "Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes"⁸⁹⁾. Der Roman hingegen entstehe in dem "geschichtsphilosophischen Augenblick", wo Sinn und Sein auseinanderfallen. Der Epopöe sei die Totalität der Welt selbstverständlich gewesen, dem Roman sei sie problematisch: er müsse sie erst erschaffen. "Die Dissonanz der Romanform" sei das "Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben": "die formgeforderte Immanenz des Sinnes entsteht gerade aus dem rücksichtslosen Zu-Ende-Gehen im

Aufdecken ihrer Abwesenheit"⁹⁰⁾. Die "von der Romanfigur geforderte Totalität" stelle sich dar als eine "heterogene, nur von regulativen Ideen geregelte Totalität, deren Sinn nur aufgegeben, aber nicht gegeben ist"⁹¹⁾.

Die Unterscheidung von Epopöe und Roman bei dem Noch-nicht-Marxisten Lukács geht offensichtlich auf die historisch-systematische, polare Typologie (naiv - sentimentalisch, klassisch - romantisch) zurück, die von Schiller und den Schlegels bis zu Hegel dazu diente, das Verhältnis der modernen Kunst zu der als Ideal verehrten Kunst der griechischen Antike zu formulieren. Es lag nahe, diese polaren Typen (der gegebenen und der aufgegebenen Lebensimmanenz des Sinnes) dialektisch aufzufassen. Der "Theorie des Romans" sollte eigentlich eine Schrift über Dostoevskij folgen. Aus Andeutungen ergibt sich, daß Lukács damals in Dostoevskij den dritten Schritt der dialektischen Triade angedeutet sah. Anscheinend glaubte er den "geschichtsphilosophischen Augenblick" für gekommen, der die "transzendente Einstellung" der aufgegebenen Lebensimmanenz des Sinnes dialektisch "aufhebt". Durch seinen Übergang zum Marxismus ist die Formulierung dieser Synthese dann jedoch anders ausgefallen, nämlich als marxistisch rationalisierte realistische Poetik.

Realismus

Lukács kehrt gewissermaßen sein Prinzip, "daß auch in der Kritik dieselbe Wirklichkeit gedanklich widergespiegelt wird, deren Abbild das Kunstwerk ist", zu dem Prinzip um, die Literatur möge die Wirklichkeit so abbilden, wie es die philosophische Kritik vorschlägt. Er will die Schriftsteller belehren, das geht aus seinem Briefwechsel mit Anna Seghers hervor. Er will auf das "Grunderlebnis", das ein Kunstwerk motiviert, einwirken. Die intellektuelle und moralische Arbeit des Schriftstellers an sich selbst entscheidet über den Inhalt eines solchen Erlebnisses, und dabei will Lukács den Schriftsteller beraten. Da er das fertige Kunstwerk als eine "vermittelte Unmittelbarkeit" auffaßt, kann er sich

in den Entstehungsprozeß des Kunstwerks dort einmischen, wo es um die "Vermittlung" geht; "das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge" mag dann wieder dem Schriftsteller überlassen sein⁹²⁾. Einen günstigen Ausgangspunkt für dieses Vorgehen bietet die realistische Literaturkonzeption und die in ihr enthaltene Forderung, typische Charaktere unter typischen Umständen darzustellen.

Der Ausdruck "Realismus" bezeichnet das Prinzip der Poetik Lukács'. Er bedeutet keine literaturgeschichtlich begrenzte Periode, keine literaturgeschichtlich zusammenhängende Richtung, keinen hier und da in der Literaturgeschichte hervortretenden Typus von Literatur: realistische Literatur ist große, wahre, echte und tiefe Literatur. Realismus ist die an den objektiven Kriterien des ästhetischen Werts erprobte, spezifisch künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit in dialektischer Weise durch die Literatur. Nicht weniger.

Es gibt eine objektiv-idealistische, wie bei Otto Ludwig, und eine historisch-materialistische Version der philosophischen Theorie des literarischen Realismus, wie bei Lukács. Der Ausgangspunkt liegt jedesmal dort, wo er auch für Belinskij gelegen hatte, nämlich in der von Hegel philosophisch vollzogenen "Versöhnung mit der Wirklichkeit". Dies hat, wie wir schon gehört haben, einen Augenblick lang auch für den an der Literatur leidenschaftlich interessierten jungen Marx gegolten, der sich, nachdem er im Sommer 1837 Hegelianer geworden war ("geriet ich dazu, im Wirklichen selbst die Idee zu suchen"), rückschauend von den poetischen Produkten seiner vorhegelianischen Zeit distanzierte, indem er sie als "idealistisch" verdamnte. Als Gegenstück zu einer "idealistischen" Poesie in diesem Sinne bot sich die Konzeption einer "realistischen" Poesie an, die, indem sie die Wirklichkeit darstellt, die Idee erscheinen läßt⁹³⁾. Eine Umstülpung dieser Konzeption in marxistischem Sinne - das stellt die Literaturtheorie von Lukács dar.

Der "Realismus" ist für Lukács die Generallinie der Literaturgeschichte. Die wichtigsten "Abweichungen" von dieser Generallinie sind "Naturalismus" und "Formalismus". Diese werden zwar von Lukács durch Beispiele erläutert, sind jedoch, ebensowenig wie der "Realismus" selbst, literaturgeschichtlich klar bestimmte Begriffe. Sie sind vielmehr aus Lukács' Begriff der Literatur als Kunst deduzierte falsche Extreme. Wie gesagt, läßt Lukács den Satz "kein Objekt ohne Subjekt" als Modell der Ästhetik gelten, wenn er ihn erkenntnistheoretisch auch ablehnt, da er auf dem Standpunkt der Widerspiegelungstheorie steht: jedes Kunstwerk faßt er als eine spezifische Einheit von Subjekt und Objekt auf. "Naturalismus" dagegen ist "abstrakte Objektivität", "Formalismus" - "abstrakte Subjektivität"⁹⁴⁾.

Die Generallinie der Literatur strebt nach der "adäquaten Darstellung der ganzen menschlichen Persönlichkeit" und bekämpft "die Zerstörung der Vollständigkeit der menschlichen Persönlichkeit"⁹⁵⁾; sie ist "die Literatur, die die Aristotelische Konzeption des *zoon politikon* zur weltanschaulichen Grundlage hat"⁹⁶⁾; sie setzt eine humanistische Weltanschauung voraus, nämlich "den Glauben an eine letztthinnige immanente Vernünftigkeit, Sinnhaftigkeit der Welt, ihre Aufgeschlossenheit, Begreifbarkeit für den Menschen"⁹⁷⁾. In der Literatur unserer Zeit unterscheidet Lukács neben den "Realisten", zu denen er Heinrich und Thomas Mann, Maksim Gor'kij und Romain Rolland zählt, zwei andere, minderbewertete Strömungen: die "Apologeten" und die "sogenannte Avantgarde". Der sogenannten Avantgarde ("von dem sich auflösenden Naturalismus und Impressionismus über den Expressionismus zum Surrealismus") wirft er vor, daß sie das "Abbilden der Verzerrung", die die menschliche Persönlichkeit durch die sozialen Beziehungen des Kapitalismus erfährt, mittels eines seinerseits "verzerrten Abbildes" leistet⁹⁸⁾, so daß eine "Universalität des Verzerrtseins" entstehe. Ihr fehle der "Maßstab, der die einfach spießbürgerliche oder exzentrisch-pathologische Verzerrtheit

relativieren, an ihren richtigen sozialen Ort versetzen würde". Bezeichnend dafür sei die - abstrakt-objektivistische oder abstrakt-subjektivistische - "Austauschbarkeit" und "Wahllosigkeit" des Details: "als Macht des Milieus (erster Naturalismus), als Stimmung (später Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus), als Montage von rohen Wirklichkeitsstücken (neue Sachlichkeit), als Assoziationsstrom (Surrealismus)"⁹⁹). (Das realistische Detail ist nicht austauschbar, nicht wahllos - es ist typisch).

Diese Merkmale der avantgardistischen Literatur versucht Lukács als "gesellschaftlich bedingte, verzerrte Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit" zu erklären¹⁰⁰). Das Jahr 1848 war, seiner Meinung nach, der entscheidende Wendepunkt in der Geschichte der kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Die Junischlacht, in der General Cavaignac aufständische Pariser Arbeiter in blutigen Straßenkämpfen niederschlug, habe offenbar gemacht, daß sich "der Schwerpunkt der Klassenkämpfe" verlagert hatte: "vom Zerschlagen des Feudalismus auf den Kampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat". Damit habe die "klassische Periode der bürgerlichen Ideologie" ihr Ende gefunden und die "apologetische Phase der ideologischen Entwicklung" begonnen¹⁰¹). Die ideologischen Grundhaltungen der apologetischen Phase seien "abstrakte Scheinobjektivität" und "irrationalistischer Subjektivismus"¹⁰²).

Die Kritik, die Lukács an der sogenannten Avantgarde übt (von den Apologeten ganz zu schweigen), ist Kritik an einer falschen Weltanschauung. Was er ihr entgegensetzt, ist die richtige Weltanschauung und Verallgemeinerungen der ästhetischen Ausarbeitung des Inhalts bei den "großen Realisten". Er ist sich darüber klar, daß die Literatur des Sozialistischen Realismus wenig ästhetische Anziehungskraft ausübt und daß er sie nicht gegen die Avantgarde anführen kann. Er hat sogar das entscheidende Prinzip des sozialistisch-realistischen Literaturprogramms, die "partijnost", zur bloßen "Unvermeidlichkeit der Stellung-

nahme" entschärft. Jedes Liebesgedicht sei schließlich schon für (oder gegen) eine Frau (oder einen Mann) geschrieben¹⁰³⁾. Es seien "die großen Fragen des menschlichen Fortschritts"; "ohne leidenschaftliche Stellungnahme zu ihnen gibt es kein richtiges Typenschaffen, gibt es keinen tiefen Realismus. Ohne eine solche Stellungnahme wird ein Schriftsteller nie das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden können. Denn von der Totalität der gesellschaftlichen Entwicklung aus gesehen ist die Möglichkeit der richtigen Unterscheidung einem Schriftsteller verschlossen, der sich nicht für den Fortschritt begeistert, der die Reaktion nicht haßt, der nicht das Gute liebt und das Böse verwirft"¹⁰⁴⁾. Diese Verwässerung der "partijnost" ist denn auch der wichtigste Angriffspunkt der Kampagne gegen den "Revisionisten" Lukács seit 1956.

Typische Charaktere unter typischen Umständen

Die Poetik von Lukács (soweit es sich überhaupt um poetische, und nicht nur um weltanschauliche Fragen handelt) ist also eine in der Gegenwart literarisch gar nicht oder nur peripher realisierte Poetik und gerade deshalb hoffnungslos normativ. Sie beruht auf allgemeinen Behauptungen über die ästhetische Ausarbeitung des Inhalts bei den "großen Realisten" von Shakespeare bis Tolstoj. Ihre zentrale Kategorie und ihr Kriterium ist der Typus. Und zwar betrifft dies die in der (fiktionalen) Literatur dargestellten Charaktere und Situationen: "das objektiv Typische von Menschen und Situationen"¹⁰⁵⁾. Die damit postulierte Objektivität des Typischen hindert Lukács nicht, von "Typen der Vorbildlichkeit und des Hassenswerten" zu sprechen¹⁰⁶⁾, da er sich ja die "anthropomorphisierenden Aspekte" des Typischen "in An sich selbst objektiv begründet" denkt¹⁰⁷⁾. Die wirkliche Typik der Charaktere und Situationen erweist sich, darauf hat er hingewiesen, nur im Zusammenhang des Kunstwerks¹⁰⁸⁾. Die Lyrik, in der man doch wohl kaum noch von Charakteren und Situationen sprechen kann, liegt außer-

halb seines Gesichtsfeldes. Auch hier müßte er wohl - was er in bezug auf die Musik getan hat¹⁰⁹⁾ - zugeben, daß sich die Kategorie des "Typischen" nur schwer anwenden läßt. Theoretisch allerdings bleibt für ihn auch im Falle der Lyrik das entscheidende Kriterium, ob es sich um "eine bedeutsame, gesellschaftlich-geschichtlich wie menschlich typische Spiegelung der Wirklichkeit"¹¹⁰⁾, um die "Zurückführung der inneren wie äußeren Geschehnisse auf typisch-menschliche Verhaltensarten" handelt¹¹¹⁾.

In die gelegentliche Formulierung von Engels, "Realismus" bedeute "außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen", legt Lukács den ganzen komplizierten Inhalt hinein, den für ihn der kunstphilosophische Begriff des "Typischen" hat. Auf diese Weise erhält die Formulierung in seinen abstrakten, auf das Beispiel der "großen Realisten" gestützten Erörterungen über die richtige ästhetische Ausarbeitung des Inhalts einerseits einen, von Engels wahrscheinlich nicht gemeinten, sehr allgemeinen Sinn, andererseits aber auch einen sehr beschränkten, normativen Charakter. Es sind vor allem drei Merkmale typischer Charaktere und Situationen, die Lukács hervorhebt: die "ausgeprägte intellektuelle Physiognomie" der Hauptfiguren, die dargestellte "komplizierte Verflechtung des persönlichen Lebens mit den großen Problemen des gesellschaftlichen Geschehens" und das "dichterische Übertreffen" der Wirklichkeit¹¹²⁾.

Die "Fähigkeit der gestalteten Figur zur gedanklichen Verallgemeinerung", die von Lukács verlangt wird, "geht weit über die durchschnittliche Möglichkeit hinaus, ohne jedoch irgendwo den Charakter des persönlichen Ausdrucks zu verlieren". Die Schriftsteller sollen deshalb solche Charaktere und Situationen erfinden, die die Darstellung einer "ausgeprägten intellektuellen Physiognomie", einer ausgeprägten "Weltanschauung" und "konkreten Bewußtheit" erst ermöglichen. Denn ohne eine ausgeprägte intellektuelle Physiognomie sei eine komplizierte Verflechtung des persön-

lichen Lebens mit den allgemeinen Problemen des gesellschaftlichen Lebens gar nicht darstellbar¹¹³⁾.

Damit der Schriftsteller "die vielfältigen Verbindungen zwischen den individuellen Zügen seiner Helden und den objektiven, allgemeinen Problemen der Epoche" aufdecken kann, empfiehlt ihm Lukács eine Shakespearesche "Fülle der Züge"¹¹⁴⁾. Der "abstrakte Typus der klassischen Tragödie"¹¹⁵⁾ gestatte nur eine "weniger vermittelte, direktere, geradlinigere Verbindung des Einzelnen mit der abstrakten Allgemeinheit"¹¹⁶⁾.

"Das Stehenbleiben bei dem alltäglich-durchschnittlich Möglichen"¹¹⁷⁾ widerspricht, seiner Ansicht nach, der vom Schriftsteller geforderten "typischen Repräsentation"¹¹⁸⁾.

"Denn im Alltag stumpfen sich die großen Widersprüche ab, erscheinen durchkreuzt von gleichgültigen, zusammenhanglosen Zufälligkeiten, erhalten nie ihre wirkliche reine und entfaltete Form, die nur dann erscheinen kann, wenn jeder Widerspruch bis in seine äußersten, extremsten Folgerungen getrieben wird, wenn alles, was in ihnen enthalten ist, sinnfällig und offenbar wird. Die Fähigkeit der großen Dichter, typische Charaktere und typische Situationen zu schaffen... besteht vielmehr darin, auf Grund der Erfassung der wesentlichen Züge Charaktere und Situationen zu erfinden, die im Alltagsleben vollständig unmöglich sind, die jedoch jene wirkenden Kräfte und Tendenzen, deren Wirksamkeit das Alltagsleben nur verworren zeigt, in der Klarheit der höchsten und reinsten Wechselwirkung der Widersprüche aufzeigen"¹¹⁹⁾. Davon müßten allerdings Werke ausgenommen werden (wie Gončarovs "Oblomov"), "bei denen das Alltagsleben bloß den Stoff bildet, die den ästhetischen Schein der Alltäglichkeit dazu benutzen, um bedeutsame menschliche Typen in großen Zusammenhängen darzustellen". Ansonsten aber gelte, daß das Stehenbleiben bei dem alltäglich-durchschnittlich Möglichen die typische Repräsentation verhindert, weil sie "die Darstellung des bewegten Lebens in eine Beschreibung von verhältnismäßig unbeweglichen Zuständen" verwandle¹²⁰⁾. Daraus erkläre sich z.B. der geringere Wert des "Tristram

Shandy" im Vergleich zu "Don Quixote": Sterne behandle dieselben Probleme wie Cervantes, aber auf Alltagsniveau und deshalb weniger typisch¹²¹⁾.

Es handelt sich nicht nur um "die Entdeckung des Typischen im Exzeptionellen" (wie sie Lukács an Gor'kij rühmt¹²²⁾), sondern um ein "dichterisches Übertreffen" der Wirklichkeit. Dieses bestehe darin, daß zwar "nur das zur gestalteten Wirklichkeit erhoben wird, was in dem Menschen als Möglichkeit enthalten war", daß aber "diesen schlummernden Möglichkeiten des Menschen volle Entfaltung gegeben wird"¹²³⁾. Lukács beruft sich sogar auf Marx' Vorliebe für die phantastischen Novellen von Balzac und E.T.A. Hoffmann und riskiert daraufhin die Bemerkung: "Selbst das ausschweifendste Spiel der dichterischen Phantasie, die weitestgehende Phantastik in der Darstellung der Erscheinungen sind in vollstem Maße mit der marxistischen Auffassung des Realismus vereinbar". Das dichterische Übertreffen der Wirklichkeit soll jedoch nicht so weit gehen wie "die Schillersche idealisierende Verallgemeinerung"¹²⁴⁾. Denn die Vorbildlichkeit eines Typs muß im Ansich selbst objektiv begründet sein. Die von Marx überlieferte Bemerkung über Balzac als den "Schöpfer prophetischer Gestalten"¹²⁵⁾ verallgemeinert Lukács zu der Behauptung, daß jeder große Realist den "Charakter einer Menschenart so widerspiegelt, daß das von ihm gestaltete Abbild von der späteren historischen Entwicklung bestätigt wird"¹²⁶⁾.

In der Geschichte der Theorie vom Typischen in der Literatur stellt Lukács einen - vielleicht abschließenden - Höhepunkt dar. In seiner Ästhetik und Literaturkritik ist die Kategorie des "Typischen" - Ausdruck einer seit Platon und Aristoteles in der Ästhetik geradezu vorherrschenden Richtung, die den Wert ästhetischer Gegenstände in einer bestimmten epistemischen Struktur verankern will - sowohl allgemein-kunstphilosophisch als auch spezifisch-literaturtheoretisch mit einer Folgerichtigkeit durchgeführt, die man in der sowjetischen Literaturwissenschaft und Ästhetik vermissen muß. Gerade deshalb aber tritt mit großer Deutlichkeit zutage, daß die Theorie vom Typischen den unhaltbaren Anspruch impliziert, es lasse sich

ein - im wesentlichen doch erkenntnistheoretisches - objektives Kriterium für den ästhetischen Wert sprachlicher Kunstwerke angeben, und daß diese Theorie nicht in der Lage ist, mit ihren Begriffen, wie "Darstellung typischer Charaktere unter typischen Umständen" oder "Gestaltung typischer Erlebnisse", in die vielschichtige Struktur der sprachlichen Kunstwerke kritisch-wertend oder axiologisch-beschreibend einzudringen.

Anmerkungen

- 1) Zur Ästhetik Schillers. In: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954, S. 74.
- 2) Diesen zynischen Ausdruck gebraucht L.I. Timofeev (Osnovy teorii literatury. Moskva 1963, S. 96).
- 3) Jean-Paul Sartre: Marxismus und Existentialismus. Versuch einer Methodik, Reinbek 1964, S. 27 u. 100.
- 4) Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. In: Lukács, Essays über Realismus. Berlin, S. 206 f.
- 5) Ästhetik. Teil I: Die Eigenart des Ästhetischen. Neuwied a.Rh. 1963 (= Werke. Bd. 11 u. 12), 1. Halbbd., S. 29 .
- 6) Ebenda 1. Halbbd., S. 30.
- 7) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Neu hrsg. v. Hermann Glockner. Stuttgart 1927 ff., Bd. 5, S. 293.
- 8) Ebenda Bd. 5, S. 290.
- 9) Vgl. Bruno Baron von Freytag gen. Löringhoff: Logik. Ihr System und ihr Verhältnis zur Logistik. Stuttgart 1961, S. 23.
- 10) Zit. nach René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Darmstadt 1959, S. 330.
- 11) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 118.
- 12) Lukács: Ästhetik, 1. Halbbd., S. 22.
- 13) Philosophie der symbolischen Formen. Berlin 1923-29, Bd. 1, S. 47.
- 14) Vgl. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Oxford 1956, S. 209. Über die Kunst als eine symbolische Form vgl. An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture. New Haven, London 1962, Kap. 9.
- 15) Vgl. Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1, S. 47.
- 16) Lukács: Ästhetik, 1. Halbbd., S. 20.
- 17) Ebenda 1. Halbbd., S. 22.
- 18) Ebenda 1. Halbbd., S. 25.
- 19) Ebenda 1. Halbbd., S. 22.
- 20) Ebenda 1. Halbbd., S. 137.
- 21) Zit. ebenda 1. Halbbd., S. 36 f.
- 22) Ebenda 1. Halbbd., S. 245.
- 23) Vgl. ebenda 1. Halbbd., S. 836 f.
- 24) "Kunst und objektive Wahrheit", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 2 (1954) S. 137.
- 25) Ästhetik, 1. Halbbd., S. 33.

- 26) Zit. nach Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 267 u. 311.
- 27) Ästhetik, 1. Halbbd., S. 33.
- 28) Schriftsteller und Kritiker. In: Lukács, Essays über Realismus, S. 263.
- 29) Ästhetik, 1. Halbbd., S. 399.
- 30) Ebenda 2. Halbbd., S. 154.
- 31) Ebenda 1. Halbbd., S. 381.
- 32) Ebenda 1. Halbbd., S. 431.
- 33) Vgl. ebenda 1. Halbbd., S. 558 u. 582.
- 34) Ebenda 1. Halbbd., S. 766.
- 35) Ebenda 1. Halbbd., S. 244.
- 36) "Kunst und objektive Wahrheit", S. 137.
- 37) Ebenda S. 120.
- 38) Vgl. Es geht um Realismus. In: Lukács, Essays über Realismus, S. 158: "reaktionär wegen seines Idealismus, wegen seiner mangelhaften Auffassung der Widerspiegelungstheorie, wegen seines Leugnens der Dialektik der Natur", sagt er dort über "Geschichte und Klassenbewußtsein".
- 39) Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. In: Lukács, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, S. 205 ff.
- 40) Ästhetik, 1. Halbbd., S. 238.
- 41) Ebenda 1. Halbbd., S. 244.
- 42) Vgl. Gustav A. Wetter: Philosophie und Naturwissenschaft in der Sowjetunion. Reinbek 1960, S. 100 ff.
- 43) Es geht um Realismus, S. 143.
- 44) Vgl. Ästhetik, 1. Halbbd., S. 138.
- 45) Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels, S. 205 ff.
- 46) Vgl. Ästhetik, 1. Halbbd., S. 690 f.
- 47) Karl Jaspers: Allgemeine Psychopathologie. Berlin, Heidelberg 1948, S.469.
- 48) Ästhetik, 2. Halbbd., S. 167.
- 49) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 14, S. 241 f.
- 50) Ästhetik, 1. Halbbd., S. 238.
- 51) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 35.
- 52) Ebenda Bd. 15, S. 90.
- 53) Ebenda Bd. 16, S. 551.
- 54) Ebenda Bd. 15, S. 75.
- 55) Ebenda Bd. 3, S. 180.
- 56) Ebenda Bd. 15, S.91.
- 57) Ebenda Bd. 10, S. 47.

- 58) Ebenda Bd. 5, S. 88.
- 59) Ebenda Bd. 3, S. 139.
- 60) "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 4 (1956) S. 34.
- 61) Vgl. Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 217 u. Bd. 14, S. 254; Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Hrsg. v. Robert Vischer. München 1922-23, Bd. 1, S. 53 u. 139.
- 62) "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik", S. 145.
- 63) Zit. nach Lukács: Ästhetik, 2. Halbbd., S. 248.
- 64) "Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Ästhetik", Dt. Zeitschrift f. Philosophie 4 (1956) S. 419.
- 65) Ästhetik, 1. Halbbd., S. 244.
- 66) Schriftsteller und Kritiker. In: Lukács, Essays über Realismus, S. 249.
- 67) Ebenda S. 263.
- 68) Vgl. Michail Lifschitz: Karl Marx und die Ästhetik. Dresden 1960, S. 97 f.
- 69) Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács, S. 204.
- 70) Hegel: Sämtliche Werke, Bd. 14, S. 254.
- 71) Ästhetik, 2. Halbbd., S. 257.
- 72) Vgl. G. Morpurgo-Tagliabue: L'Esthétique contemporaine. Mailand 1960, S. 312.
- 73) "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik", S. 146.
- 74) Vgl. René Wellek u. Austin Warren: Theorie der Literatur. Bad Homburg vor der Höhe 1959, S. 256.
- 75) Zit. nach Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik. Berlin 1937-59, Bd. 2, S. 196.
- 76) Zit. ebenda Bd. 2, S. 199 f.
- 77) Die Lehre von den drei Einheiten des Dramas sei für uns alle, "que la raison à ses règles engage", gültig, meinte Boileau (Oeuvres poétiques. Hrsg. v. M.C. Gidal. Paris o.J., S. 235).
- 78) Der historische Roman, Berlin 1955, S. 136.
- 79) "Kunst und objektive Wahrheit", S. 137.
- 80) "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik", S. 146.
- 81) Vgl. Der historische Roman, S. 137 ff.
- 82) Ebenda S. 148.

- 83) Ebenda S. 150.
- 84) Ebenda S. 130.
- 85) Es geht um Realismus, S. 157.
- 86) Vgl. dazu sein Vorwort zur Neuausgabe (Neuwied a.Rh. 1963).
- 87) Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920, S. 31.
- 88) Ebenda S. 34.
- 89) Ebenda S. 13.
- 90) Ebenda S. 64.
- 91) Ebenda S. 137. Vgl. dazu Peter Demetz: Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959, S. 263 ff., und H. Althans: Georg Lukács oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik. Bern, München 1962, S. 15 ff.
- 92) Vgl. Es geht um Realismus, S. 142 f.; Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács, S. 186.
- 93) Vgl. den bekannten Brief Marx' an seinen Vater vom 10. November 1837 (Die Frühschriften. Hrsg. v. S. Lands-hut. Stuttgart 1953, S. 1 ff.)
- 94) Marx und das Problem des ideologischen Verfalls. In: Lukács, Karl Marx und Friedrich Engels als Literatur-historiker. Berlin 1948, S. 163.
- 95) Zit. nach Herbert Read: Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst. Gütersloh 1961, S. 184 f.
- 96) Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg 1958, S. 30.
- 97) Ebenda S. 44 f.
- 98) Ebenda S. 56.
- 99) Ebenda S. 33.
- 100) Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten. In: Lukács, Essays über Realismus, S. 50.
- 101) Ebenda S. 43 f.
- 102) Ebenda S. 50.
- 103) "Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Ästhetik", S. 430.
- 104) Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels, S. 211 f.
- 105) Zit. nach Read: Die Kunst der Kunstkritik, S. 184 f.
- 106) Es geht um Realismus, S. 167.
- 107) Ästhetik, 2. Halbbd., S. 305.
- 108) Vgl. Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten, S. 38.

- 109) Vgl. Ästhetik, 2. Halbbd., S. 255.
- 110) Ebenda 2. Halbbd., S. 168.
- 111) Ebenda 2. Halbbd., S. 172.
- 112) Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten, S. 30 f.
- 113) Ebenda S. 31 ff. und 76 f.
- 114) Ebenda S. 30 f.
- 115) Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels, S. 207.
- 116) Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten, S. 30.
- 117) Ebenda S. 77.
- 118) Der historische Roman, S. 94.
- 119) Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten, S. 36f.
- 120) Ebenda, S. 46.
- 121) Vgl. ebenda S. 37.
- 122) Ebenda S. 74.
- 123) Ebenda S. 31.
- 124) Einführung in die ästh. Schriften von Marx und Engels, S. 207.
- 125) Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hrsg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1950, S. 476 f.
- 126) Schillers Theorie der modernen Literatur. In: Lukács, Goethe und seine Zeit. Bern 1947, S. 62.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abramovič, G.: Vvedenie v literaturovedenie. Moskva 1953.
- Ders.: Zum Problem der literarischen Gestalt (K probleme literaturnogo obraza). In: Fragen der Literaturtheorie. Ein Sammelband (Voprosy teorii literatury. Sbornik statej). Hrsg. v. L.I. Timofeev. Berlin 1953. S.141-205.
- Aiken, H.D.: "Notes on the aesthetic and cognitive", Journal of Aesthetics and Art Criticism 13 (1954/5) S.378-394.
- Althans, H.: Georg Lukács oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik. Bern, München 1962.
- Annenkov, P(avel) V(asil'evič): Vospominanija i kritičeskie očerki. Sobranie statej i zametok. Bd. 1-3. St.-Peterburg 1877-1881.
- Aristoteles: Poetik. Übers. v. Olof Gigon. Stuttgart 1962. (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 2337).
- Asmis, V.: "Obraz kak otryženie dejstvitel'nosti i problema tipičeskogo", Novyj Mir 8 (1953) S.214-226.
- Astachov, I.B.: Über das Spezifische der Kunst und Literatur (O specifike iskusstva i literatury). Berlin 1955.
- Auerbach, Erich: Neue Dantestudien. Sacrae scripturae sermo humilis - Figura - Franz von Assisi in der Komödie. Istanbul 1944. (Istanbulischer Schriften.5.)
- Baeumler, Alfred: Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. Bd. 1. Halle 1923.
- Balzac, Honoré de: Avant-propos. In: La comédie humaine. Études de moeurs - Études philosophiques - Études analytiques. Hrsg. v. Marcel Bouteron. Bd. 1. Paris 1949. (Bibliothèque de la Pléiade. 30.) S.3-16.
- Baskakov, V.G.: Mirovozzrenie Černyševskogo. Moskva 1956.
- Baskevič, I.: "Ob odnoj poučitel'noj diskussii", Voprosy literatury 2 (1958) S.72-88.
- Bel'čikov, N.: P.V. Annenkov, A.V. Družinin i S.S. Duđyškin. In: Očerki po istorii russkoj kritiki. Hrsg. v. A. Lunačarskij u. V. Poljanskij. Bd. 1. Moskva, Leningrad 1929, S.263-304.
- Belinskij, Višsaron Grigor'evič: Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 1-13. AN SSSR. Moskva 1953-1959.
- Berkov, P.N.: Predposylki zaroždenija russkoj literaturnoj kritiki. In: Istorija russkoj kritiki. Hrsg. v. B.P. Gorodeckij. AN SSSR. Bd. 1. Moskva, Leningrad 1958. S.25-45.
- Ders.: Razvitie literaturnoj kritiki v XVIII veke. Ebenda S.46-150.
- Bergfeld, Werner: Der Begriff des Typus. Eine systematische und problemgeschichtliche Untersuchung (Teildr.). Bonn, Phil. Diss. 1933.
- Beserbruch, Walter: Zum Problem des Typischen in der Kunst. Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Ästhetik. Weimar 1956.

Bjalik, B.: "Ästhetik in Bewegung", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 6 (1958) S.234-59.

Blagoj, D.D.: Istorija ruskoj literatury XVIII veka. 4., durchges. Aufl. Moskva 1960.

Blumenthal, A.v.: "Typos und paradeigma", Hermes 63 (1928) S.391-414.

Bočarov, S.G.: Charaktery i obstojatel'stva. In: Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osveščeenii. Obraz, metod, charakter. Hrsg. v. G.L.Abramovič u.a. AN SSSR. Moskva 1962. S.311ff.

Boileau-Despréaux: Oeuvres poétiques. Hrsg. v. M.C.Gidal. Paris o.J.

Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic. London 1892.

Bowman, H.E.: Vissarion Belinski 1811-1848. A Study in the Origin of Social Criticism in Russia. Cambridge (Mass.) 1954.

Brecht, Bertolt: Über Lyrik. Hrsg. v. E.Hauptmann u. K.Hill. o.O. 1964. (edition suhrkamp. 70.)

Brown, E.J.: The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932. New York 1953.

Burov, A.I.: Das ästhetische Wesen der Kunst (Ėstetičeskaja suščnost' iskusstva). Berlin 1958.

Cassirer, Ernst: An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture. New Haven, London 1962.

Ders.: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1932 (Kap.7: Die Grundprobleme der Ästhetik).

Ders.: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1-3. Berlin 1923-29.

Ders.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Oxford 1956.

Černyševskij, N(ikolaj) G(avrilovič): Ėstetika i literaturnaja kritika. Izbrannye stat'i. Hrsg. v. B.I.Bursov. Moskva, Leningrad 1951.

Cohn, J.: Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901.

Ders.: "Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 2 (1907) S.182-201.

Collingwood, R.G.: "Plato's Philosophy of Art", Mind 34 (1925) S.154-172.

Croce, Benedetto: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte. (=Croce, Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung. Hrsg. v. H.Feist. 1. Reihe: Philosophie des Geistes. Bd.1.) Tübingen 1930.

Demetz, Peter: Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959.

Denk, Ferdinand: Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel. München 1925.

(Diderot, Denis): Oeuvres complètes de Diderot. Bd. 1-20. Hrsg. v. J.Assezat. Paris 1875-79.

(Dilthey, Wilhelm): Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften. Bd.6. Leipzig, Berlin 1924.

Dmitrieva, N.: "Das Problem des Typischen in der bildenden Kunst", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 1 (1953) S.97-10

Dneprov, V.: "Die ideale und die typische Gestalt. Über die Formen der künstlerischen Verallgemeinerung", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 5 (1957) S.1318-31.

Dobin, E.: Žiznennyj material i chudožestvennyj sjužet. Leningrad 1958. (Kap.2: Tipičeskoe v sjužete).

Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič: Sobranie sočinenij v trech tomach. Bd. 1-3. Hrsg. v. V.A.Putincev u.a. Moskva 1950-52.

Dostoevskij, F(edor) M(ichajlovič): Briefe. Übers. v. Alexander Eliasberg. München 1914.

Ders.: Dnevnik pisatelja za 1873 god. Paris (1945).

Ders.: Dnevnik pisatelja za 1876 god. Paris (1945).

Ders.: Dnevnik pisatelja za 1877 god. Paris (1945).

Ders.: Sobranie sočinenij v desjati tomach. Bd. 1-10. Hrsg. v. L.P.Grossman u.a. Moskva 1956-58.

Dragomireckaja, N.: Charakter v chudožestvennoj literature. In: Problemy teorii literatury. Hrsg. v. V.P.Ščerbina u. N.K.Gej. Moskva 1958, S.100-152.

Dremov, A.: Chudožestvennyj obraz. Moskva 1961.

Ducasse, C.J.: "Some comments on C.W.Morris's 'Foundations of the Theory of Signs'", Philosophy and Phenomenological Research 3 (1942/3) S.43-52.

Ders.: "The esthetic object", The Journal of Philosophy 35 (1938) S.322-331.

Efimov, A.: "Obraznaja reč' chudožestvennogo proizvedenija", Voprosy literatury 8 (1959) S.91-108.

Elledge, S.: "Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", PMLA 62 (1947) S.147-182.

Emrich, Wilhelm: "Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre'", Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26 (1952) S.331-352.

Engels, Friedrich: Dialektik der Natur. Berlin 1952 (Bücherei des Marxismus-Leninismus.18.)

Ders.: Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft ("Anti-Dühring"). Berlin 1957 (Bücherei des Marxismus-Leninismus.3.)

Ders.: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. In: Karl Marx und Friedrich Engels, Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Bd.2. Berlin 1952, S.333-75.

Erdmann, B.: Logik. I: Logische Elementarlehre. 2.Aufl. Halle 1907.

Erlich, Victor: Russian Formalism. History, Doctrine. 's-Gravenhage 1955.

Ders.: Social and Aesthetic Criteria in Soviet Russian Criticism. In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J.Simmons. Cambridge (Mass.) 1955. S.398-416.

- Fetscher, Iring: Von Marx zur Sowjetideologie. 2., erw. Aufl. Frankfurt 1957 (Sonderausgabe für das Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen).
- Foulkes, Francis: The Acts of God. A study of the basis of typology in the Old Testament. London 1958.
- Freytag gen. Löringhoff, Bruno Baron v.: Logik. Ihr System und ihr Verhältnis zur Logistik. 3., verb. Aufl. Stuttgart 1961. (Urban-Bücherei.16.)
- Friče, V.M.: Ap.A.Grigor'ev. In: Očerki po istorii ruskoj kritiki. Hrsg. v. A.Lunačarskij u. V.Poljanskij. Bd.1. Moskva, Leningrad 1929. S.305-320.
- Friedman, N.: "Imagery: From Sensation to Symbol", Journal of Aesthetics and Art Criticism 12 (1953/4) S.25-37.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956 (rowohlts deutsche enzyklopädie. 25.)
- Gačev, G.D.: Razvitie obraznogo soznanija v literature. In: Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osveščeni. Obraz, metod, charakter. Hrsg. v. G.L.Abramovič u.a. AN SSSR. Moskva 1962. S.186-311.
- Gehlen, Arnold: Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen. In: Anthropologische Forschung. Reinbek 1964. (rowohlts deutsche enzyklopädie.138.) S.104-126.
- Gercen, A(leksandr) I(vanovič): Sobranie sočinenij v tridcati tomach. AN SSSR. Moskva 1954ff.
- Gilbert, Everett K. u. Helmut Kuhn: A History of Esthetics. (London) 1956.
- Gillel'son, M.I.: Vjazemskij-kritik. In: Istorija ruskoj kritiki. Hrsg. v. B.P.Gorodeckij. AN SSSR. Bd.1. Moskva, Leningrad 1958. S.228-239.
- Glivenko, I.I.: Poëtičeskoe izobraženie i real'naja dejstvitel'nost'. Moskva 1929.
- Glunz, H.: Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum-Langendreer 1937.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hrsg. v. Ernst Beutler. (Bd.19). Zürich, Stuttgart 1948-54.
- Ders.: (Werke). Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe. Bd.9-10. Hrsg. v. Max Hecker. Leipzig 1920.
- Gogol', N(ikolaj) V(asil'evič): Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 1-14. AN SSSR. (Moskva) 1937-52.
- Ders.: Sobranie chudožestvennych proizvedenij v pjati tomach. Bd. 1-5. AN SSSR. Moskva 1960.
- Goldammer, P.: "Grundlegung einer marxistischen Geschichte der Ästhetik", Aufbau 11 (1955) S.271-74.
- Gončarov, I(van) A(leksandrovič): Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Bd. 1-8. Hrsg. v. A.P.Rybasov. Moskva 1952-55.
- Gor'kij, M(aksim): Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Bd.1-30. AN SSSR. Moskva 1949-55.
- Grammatika russkogo jazyka. Bd.1-2. AN SSSR. Moskva 1953-54.

Grassi, Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1962

Grigor'ev, Apollon Aleksandrovič: Sočinenija. Bd. 1 (mehr nicht ersch.). Hrsg. v. N.N.Strachov. St.-Peterburg 1876.

Gural'nik, U.A.: Apollon Grigor'ev - kritik. In: Istorija ruskoj kritiki. Hrsg. v. B.P.Gorodeckij. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1958. Bd.1, S.228-239.

Ders.: "Literaturno-kritičeskoe nasledie Apollona Grigor'eva", Voprosy literatury 2 (1964) S.72-91.

Hamann, Richard: Zur Begründung der Ästhetik. In: Hamann, Aufsätze über Ästhetik. Marburg 1948. S.3-56.

Hartmann, Eduard v.: Philosophie des Schönen. Berlin 1924.

Hartmann, Nicolai: Ästhetik. Berlin 1953.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Bd.1-20. Neu hrsg. v. Hermann Glockner. Stuttgart 1927ff.

Ders.: Recht - Staat - Geschichte. Eine Auswahl aus seinen Werken. Hrsg. u. erläutert v. Friedrich Bülow. Stuttgart 1964 (Kröners Taschenausgabe.39.)

Heise, W.: "Zu einigen Grundfragen der marxistischen Ästhetik", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 5 (1957) S.50-81.

Helfrich, Karl: Die Bedeutung des Typusbegriffs im Denken der Geisteswissenschaften. Eine wissenschaftstheoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Wissenschaftslehren von Wilhelm Dilthey, Eduard Spranger, Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert und Max Weber. Lengerich i.W. 1938 (zugleich Phil. Diss. Gießen 1938).

Hempel, C.G. u. P.Oppenheim: Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zur Konstitutionsforschung und Psychologie. Leiden 1936.

Henel, Heinrich: "Type and Proto-Phenomenon in Goethe's Science" PMLA 71 (1956) S.651-68.

Heyde, Johannes Erich: "Typus. Ein Beitrag zur Bedeutungsgeschichte des Wortes Typus", Forschungen und Fortschritte 17 (1941) S.220-223.

Hipple, Walter J.: "General and particular in the 'Discourses' of Sir Joshua Reynolds: A study in method", Journal of Aesthetics and Art Criticism 11 (1953) S.231-247.

Holthusen, Johannes: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957.

Humboldt, Wilhelm v.: Werke in fünf Bänden. Hrsg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel. Darmstadt 1960ff. Bd.2.

Istorija ruskoj kritiki. Bd.1-2. Hrsg. v. B.P.Gorodeckij. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1958.

Istorija ruskoj literatury. Bd.1-10. AN SSSR. Moskva, Leningrad 1941-56.

- Ivanov, V.: O suščnosti socialističeskogo realizma. Moskva 1963.
- Ders.: "Socialističeskij Realizm", Znamja 1 (1963) S.187-201.
- Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie. Berlin, Heidelberg 1948.
- Jones, E.: Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd. 1-3. Stuttgart 1962.
- Jung, C.G.: Psychologie und Dichtung. In: Gestaltungen des Unbewußten. Zürich 1950, S.5-38.
- Kagan, M.S.: Èstetičeskoe učenie Černyševskogo. Leningrad, Moskva 1958.
- Kainz, F.: Vorlesungen über Ästhetik. Wien 1948.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 1963 (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 1026-30/30a).
- Kasack, Wolfgang: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasiljevič Gogol. Wiesbaden 1957 (Bibliotheka Slavica).
- Kemenov, V.S.: Ob ob-ektivnom karaktere zakonov realističeskogo iskusstva. In: Nekotorye voprosy marksistsko-leninskoj èstetiki. Sbornik statej. Hrsg. v. V.I.Borščukov u.a. AN SSSR. Moskva 1954, S.26-79.
- Koch, H.: Marxismus und Ästhetik. Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin. Berlin 1962.
- Koller, H.: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954.
- Kožinov, V.: Chudožestvennyj obraz i dejstvitel'nost'. In: Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osveščeni. Obraz, metod, karakter. Hrsg. v. G.L.Abramovič u.a. AN SSSR. Moskva 1962, S.58-71.
- Ders.: "Chudožestvennoe tvorčestvo kak 'myšlenie v obrazach'", Voprosy literatury 10 (1959) S.186-211.
- Ders.: "Lenin o značeni terminu 'tipičnoe'", Voprosy literatury 2 (1958) S.110-113.
- Kunicyn, G.I.: O partijnosti i tipičeskom v literature. In: Partijnost' literatury i problemy chudožestvennogo masterstva. Moskva 1961, S.3-76.
- "K voprosu o tipičeskom v literature i v iskusstve", Kommunist 18 (1955) S.12-23.
- Lenin, Vladimir Il'ič: Aus dem philosophischen Nachlaß. Exzerpte und Randglossen. Berlin 1961. (Bücherei des Marxismus-Leninismus. 4.)
- Ders.: O literature i iskusstve. Sbornik. Hrsg. v. N.I.Krutikova. Moskva 1957.
- Ders.: Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution. Berlin 1957. (Bücherei des Marxismus-Leninismus. 17.)
- Ders.: Werke. Ins Deutsche übertragen nach der vierten russischen Ausgabe. Bd.1-40. Berlin 1961-64.

Lessing, Gotthold Ephraim: Sämtliche Werke. Hrsg. v. K.Lachmann u. F.Muncker. Bd.1-23. Leipzig 1886-1924.

Lifšic, Michail: Karl Marx und die Ästhetik. Dresden 1960. (Fundus-Bücher. 3.)

Ludwig, Otto: Ausgewählte Werke. Bd. 1-2. Hrsg. v. W.Greiner. Leipzig o.J.

Lukács, Georg: Ästhetik. Teil I: Die Eigenart des Ästhetischen. 1. u. 2. Halbband. (=Lukács, Werke. Bd.11 u. 12). Neuwied a. Rh. 1963.

Ders.: Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe. In: Festschrift für Ernst Bloch. Berlin 1955. S.201-227.

Ders.: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954.

Ders.: "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 4 (1956) S.133-147.

Ders.: "Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus", Dt. Zeitschr. f. Philosophie 3 (1955) S.157ff.

Ders.: Essays über Realismus. Berlin 1948.

Ders.: "Die Frage der Besonderheit in der klassischen deutschen Philosophie", Dt. Zeitschr. f. Philosophie 2 (1954) S.764-807.

Ders.: Der historische Roman. Berlin 1955.

Ders.: Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin 1948.

Ders.: "Kunst und objektive Wahrheit", Dt. Zeitschrift f. Philosophie 2 (1954) S. 113-148.

Ders.: Schillers Theorie der modernen Literatur. In: Lukács, Goethe und seine Zeit. Bern 1947. S.78-109.

Ders.: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920.

Ders.: Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg 1958.

Ders.: "Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Ästhetik", Dt. Zeitschr. f. Philosophie 4 (1956) S.407-433.

Markwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 1-4. Berlin, Leipzig 1937-59. (=Grundriß der germanischen Philologie. 13.1-4).

Marx, Karl: Die Frühschriften. Hrsg. v. S.Landshut. Stuttgart 1953.

Marx, Karl (u.) Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hrsg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1950.

Maseev, I.A.: "O tipizacii v iskusstve", Voprosy filosofii 6 (1954) S.60-75.

Ders.: "Das Typische und der Konflikt in der Dramatik", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 3 (1953) S.75-95.

Mašinskij, S.: "Noch einmal über das Wesen der künstlerischen Verallgemeinerung", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 4 (1956) 514-520.

- McKeon, Richard: "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Modern Philology* 34 (1936) S.1-35.
- Mejlach, B.: "Über das ästhetische Ideal und das Typische in der Literatur", *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur* 1 (1953) S.49-78.
- Meumann, E.: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. 3.Aufl. Leipzig 1919.
- Michajlov, P.: Tip. In: *Literaturnaja ěnciklopedija*. Moskva 1929ff. Bd.11, S.266-271.
- Mirskij, D.: Realizm. Ebenda Bd.9, S.548-576.
- Mjasnikov, A.: "Problema tipiĉeskogo obraza v chudoŹestvennoj literature", *Oktjabr'* 6 (1953) S.156-169.
- Morpurgo-Tagliabue, G.: *L'Esthétique contemporaine*. Mailand 1960.
- Morris, Charles W.: "Esthetics and the Theory of Signs", *The Journal of Unified Science (Erkenntnis)* 8 (1939/40) S.131-150.
- Ders.: *Signs, Language, and Behavior*. New York 1946.
- Munro, T.: "Suggestion and Symbolism in the Arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956/7) S.152-180.
- Nazarenko, V.: "Jazyk iskusstva", *Voprosy literatury* 6 (1958) S.69-96.
- Nedeljković, D.: "Princip umetniĉke tipizacije u teoriji evropskih realista", *Filološki pregled* 3/4 (1964) S.35-64.
- Nedošivin, G.A.: K voprosu o sušĉnosti ěstetiĉeskogo. In: *Voprosy ěstetiki* 1. Hrsg. v. Nedošivin. AN SSSR. Moskva 1958. S.23-58.
- Ders.: *Oĉerki teoriji iskusstva*. Moskva 1953.
- Nivelle, A.: *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlin 1960.
- Oĉerki marksistsko-leninskoj ěstetiki*. Hrsg. v. K.A.Sitnik. 2. Aufl. Moskva 1960.
- Oĉerki po istoriji russkoj kritiki*. Bd. 1-2. Hrsg. v. A.Lunaĉarskij u. V.Poljanskij. Moskva, Leningrad 1929-1931.
- Osnovy marksistsko-leninskoj ěstetiki*. Hrsg. v. V.F.Berestnev u. G.A.Nedošivin. AN SSSR. Moskva 1960.
- Ozerov, V.: "Das Problem des Typischen in der Sowjetliteratur", *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur* 2 (1953) S.29-72.
- Palievskij, P.: "Obraz ili 'slovesnaja tkan'", *Voprosy literatury* 11 (1959) S.84-99.
- Ders.: *Vmutrennjaja struktura obraza*. In: *Teorija literatury*. AN SSSR. Moskva 1962, S.72-114.
- Pereverzev, Vladimir Fedoroviĉ: Neobchodimye predposylki marksistskogo literaturovedenija. In: *Literaturovedenie*. Sbornik statej. Hrsg. v. Pereverzev. Moskva 1928. S.9-18.
- Petrov, S.: "O sušĉnosti tipiĉeskogo", *Voprosy literatury* 2 (1958) S.89-109.
- Pfänder, Alexander: *Logik*. Halle 1921.
- Pisarev, D(mitrij) I(vanoviĉ): *Soĉinenija*. Polnoe sobranie v šestĉi tomach. Bd. 1-6 (mit Ergänzungsbd.). Hrsg. v. F.Pavlenko. 3.Aufl. St.-Peterburg 1900-1907.

Plechanov, G(eorgij) V(alentinovič): Literatura i ěstetika. Bd. 1-2. Hrsg. v. B.I.Bursov. Moskva 1958.

Pospelov, G.N.: O prirode iskusstva. Moskva 1960.

Potebnja, A.: Mysl' i jazyk. 3. Aufl. Char'kov 1913.

Puřkin, A(leksandr) S(ergeevič): Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Bd. 1-10. AN SSSR. Moskva 1956-1958.

Razumnyj, V.A.: O prirode chudožestvennogo obobščeniya. In: Problemy ěstetiki. Hrsg. v. V.F.Berestnev. Moskva 1958. S.67-125.

Ders.: Problema tipičeskogo v ěstetike. Moskva 1955.

Read, Herbert: Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst. Gütersloh 1961.

Revjakin, A.I.: Problema tipičeskogo v chudožestvennoj literature. Moskva 1959.

Ders.: "Problema tipičeskogo v nerealističeskoj chudožestvennoj literature", Literatura v škole 3 (1954) S.16-29.

Ders.: Problema tipičeskogo v realističeskoj chudožestvennoj literature. Moskva 1957.

Ders.: Problema tipičnosti v chudožestvennoj literature. Moskva 1954.

Rjurikov, Ju.: "Tropinka tropov i doroga obrazov", Voprosy literatury 4 (1960) S.136-147.

Rozental', M.: "'Tipičeskie charaktery' v žizni i v literature", Literaturnyj kritik 9 (1934) S.9-16.

Russkie pisateli o literaturnom trude. Bd. 1-4. Hrsg. v. B.Mej-lach. Leningrad 1954-56.

Sartre, Jean-Paul: Marxismus und Existentialismus. Versuch einer Methodik. Reinbek 1964. (rowohlts deutsche enzyklopädie. 196.)

Ščerbina, V.: "Das Typische und das Individuelle", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 4 (1956) S.381-99.

Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Bd.20. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962.

Schilling, K.: Die Kunst. Bedeutung, Entwicklung, Wesen, Gattungen. Weisenheim/Glan 1961.

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Hrsg. v. P.Deussen. München 1911ff.

Seiterich, Eugen: Die logische Struktur des Typusbegriffes bei William Stern, Eduard Spranger und Max Weber. Freiburg i.Br. 1930 (vorher Freiburg, Phil. Diss. 1929).

Siebeck, H.: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875.

Sigwart, Christoph: Logik. Bd.1-2. 4.Aufl. Tübingen 1911.

Skvoznikov, V.D.: Tvorčeskij metod i obraz. In: Teorija literatury. AN SSSR. Moskva 1962. S.149-185.

Spitzer, Leo: 'Race'. In: Spitzer, Essays in Historical Semantics. New York 1948. S.147-170.

Spranger, Eduard: Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. Halle 1921.

Staiger, Emil: Goethe. Bd. 1-3. Zürich, Freiburg i.Br. 1952-59.

Strokov, P.S.: Chudožestvennoe svoeobrazie romana A.M.Gor'kogo "Zizn' Klima Samgina". Moskva 1955.

Struve, Gleb: Geschichte der Sowjetliteratur. München o.J. (Goldmanns gelbe Taschenbücher. 1395-1397.)

Tamarčenko, D.: "Das Individuelle und das Typische", Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur 4 (1956) S.494-513.

Tamašin, L.: O ponjatii realističeskogo chudožestvennogo obraza. In: Voprosy estetiki 1. Hrsg. v. G.Nedošivin. AN SSSR. Moskva 1958. S.298-325.

Timofeev, L.I. (u.) M.P.Vengrov: Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov. Moskva 1952.

Timofeev, L.I.: Obraz. In: Literaturnaja enciklopedija. Moskva 1929ff. Bd.8, S.175-197.

Ders.: Osnovy teorii literatury. 2., verb. u. erg. Aufl. Moskva 1963.

Ders.: "O tipičeskom karaktere v literature", Literatura v Škoi 2 (1936) S.41-45.

Tolstoj, L(ev) N(ikolaevič): Polnoe sobranie sočinenij. Bd.1-90 Hrsg. v. V.G.Čertkov. Moskva, Leningrad 1928-59.

Tomas, V.: "Ducasse on Art and its Appreciation", Philosophy and Phenomenological Research 13 (1952) S.73-74.

Towster, J.: The Hero and Society: The Literary Definitions (1855-1865, 1934-1939). In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J.Simmons. Cambridge (Mass.) 1955, S.237-254.

Treu, G.: "Durchschnittsbild und Schönheit", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 9 (1914) S.433-448.

Trockij, Lev D.: Literature and Revolution (Literatura i revoljucija). Übers. v. Rose Strunsky. New York 1925.

Trofimov, P.: Socialističeskij realizm - tvorčeskij metod sovetškogo iskusstva. In: Voprosy marksistsko-leninskoj estetiki. Hrsg. v. V.Pokrovskaja. AN SSSR. Moskva 1956. S.274-311.

Ullmann, S.: L'image littéraire - quelques questions de méthode In: Langue et Littérature. Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes. Paris 1961, S.41-60.

Vanslov, V.: Problema prekrasnogo. Moskva 1957.

Vinogradov, I.: Voprosy marksistskoj poëtiki. Leningrad 1936.

Vinogradov, V.V.: Stilistika. Teorija poëtičeskoj reči. Poetika AN SSSR. Moskva 1963.

Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Bd. 1-5. Hrsg. v. Robert Vischer. 2. Aufl. München 1922-23.

Volkel, Johannes: Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen der Ästhetik. Münchener. 1920.

Ders.: System der Ästhetik. Bd. 1-3. 2.Aufl. München 1925-27.

Walsh, Dorothy: "The poetic use of language", The Journal of Philosophy 35 (1938) S.73-81.

Weber, Max: Soziologische Grundbegriffe. Tübingen 1960. (=Sonderdruck aus: Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. 4., neu hrsg. Aufl. besorgt v. J.Winckelmann. 1956, S.1-30).

Wellek, René: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Darmstadt 1959.

Ders.: Realism in Literary Scholarship. In: Wellek, Concepts of Criticism. New Haven, London 1964, S.222-255.

Ders.: Social and Aesthetic Values in Russian Nineteenth-Century Literary Criticism (Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov, Pisarev). In: Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Hrsg. v. E.J.Simmons. Cambridge (Mass.) 1955. S.381-397.

Ders. (u.) Austin Warren: Theorie der Literatur. Bad Homburg vor der Höhe. 1959.

Wetter, Gustav A.: Philosophie und Naturwissenschaft in der Sowjetunion. (Reinbek) (1960). (rowchlt's deutsche enzyklopädie. 67.)

Ders.: Dialektischer und historischer Materialismus (Sowjetideologie heute I). Frankfurt a.M. 1962 (Fischer Bücherei. 460.)

Will, F.: "Blake's Quarrel with Reynolds", Journal of Aesthetics and Art Criticism 15 (1956/7) S.340-349.

Wimsatt, W.K.: "The 'Concrete Universal'", PMLA 62 (1947) S.262-280.

Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. 9. u. 10., durchges. Aufl. besorgt v. Erich Rothacker. Tübingen 1921.

Witasek, S.: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig 1904.

Wytrzens, Günther: Pjotr Andreevič Vjazemskij. Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Wien 1961.

Zirmunskij, V.: Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926. (Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1928). 's-Gravenhage 1962. (Slavistic Printings and Reprintings. 34.)

N A C H W O R T

Vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität München 1966 als Dissertation angenommen. Sie entstand unter Anleitung von Prof. Dr. Alois Schmaus, dem ich zu besonderem Dank verpflichtet bin. Ich möchte auch nicht versäumen, dem Verlag Otto Sagner dafür zu danken, daß sie in der Reihe "Slavistische Beiträge" erscheinen kann.

B.K.